

Graffiti

Maalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopiston valtiotieteellinen tiedekunta

Sosiaalitieteiden laitos, sosiologian oppiaine

Pauli Komonen

9/2010

Sisällys

1. Johdanto	1
2. Lähtökohdista: tutkimuskysymykset, tutkijan positio ja sanasto	3
3. Graffitikirjallisuus Suomessa ja ulkomailla	6
4. Alakulttuuriteoria	14
4.1 Nykyteorian lähtökohdat Chicagossa ja Birminghamissa	15
4.2 Postmoderni hajaannus: alakulttuureja on ja ei ole	19
5. Haastatteluaineistot ja niiden käyttö	25
5.1 Miksi juuri haastatteluja?	25
5.2 Aineistonkeruun eteneminen, haastattelujen toteutus ja aineiston piirteitä	26
5.3 Sisällöllinen ja temaattinen erittely	30
5.4 Aineiston ja menetelmän rajoitteita: sukupuolijakauman yksipuolisuus ja osallistuvan havainnoinnin puute	32
6. Graffitimaalari: biografia alakulttuurissa ja tekemisen luonteesta	35
6.1 Orastava mielenkiinto ja ensikokeilut	35
6.2 Etäisestä ihailusta toiminnan ytimeen	39
6.3 Halu maalata yhdistävänä tekijänä	45
6.4 Tyylin kehitys ja tekniikat	48
6.5 Laittomuus ja kiinnijäämisen riski	53
6.6 Toiminnan hiipuminen ja maalarin tulevaisuus	57
7. Toiminnan motiivit ja graffitin suhde alakulttuuriteorioihin	62
7.1 Maalareiden motiivien käsitteellinen erottelu	62
7.1.1 Kaveriporukka	63
7.1.2 Henkilökohtainen näkyvyys	64
7.1.3 Esteettinen tarve luoda jotain omaa	66
7.1.4 Tuhovimma	67
7.2 Graffiti alakulttuurina: vahva osallisuuden kokemus	69
8. Lopuksi	76
Lähteet	78
Liitteet	88

1. Johdanto

Kaupunkiympäristössä liikkuva ei voi olla törmäämättä graffiteihin. Väitteen todistaa pieni koe. Laskin jokaisen havaitsemani seinään maalatun merkin noin 800 metrin matkalta kotioveltani juna-asemalle, lukuun ottamatta kaupallista ja kunnallisteknistä viestintää: tulos 125. Uusia ilmestyy, vanhoja pestään pois. Jos merkkejä ei erikseen ajattelisi, ei niihin kiinnittäisi juuri huomiota – niin tottunut silmä niihin on. Merkkien lähteen, siis graffitimaalarien tilanne on toinen. Heille merkit ovat viestintää ja estetiikkaa, ne avaavat oman alamaailmansa. Luvattomista ilmauksista koituvat rangaistukset tiedostetaan, mutta niistä ei juuri välitetä. Omat motiivit ajavat lain kirjaimen yli ja oikeushyvien vertailussa yksityisomaisuuden suoja häviää taiteelliselle ilmaisunvapaudelle sekä ratapihojen adrenaliinihumalalle. Miksi näin on?

Työskentelyni aiheen parissa alkoi vuosia sitten sosiologian aineopintojen kvalitatiivisten menetelmien kurssilla. Kurssin teemana olivat sosiaaliset liikkeet ja ajankohtaan osui sattumalta Katutaiteiden yö -niminen tapahtuma, joka riistäytyi mielenosoittajien ja poliisien väliseksi yhteenotoksi. Lähdin tekemään kurssin harjoitustyötä tästä asetelmasta ja työ laajeni myöhemmin muutakin 2000-luvun graffitiuutisointia käsitteleväksi. Muokkasin harjoitustyöstä myöhemmin kandidaatintutkielmani, joka tarkasteli graffitista käytyä kiistaa luhmannilaisen järjestelmäteorian avulla. Pyrin havainnollistamaan, miksi kiistan eri ryhmittymät eivät kykene tyydyttävään kompromissiin vaan juuttuvat vuodesta toiseen samoihin rintamalinjoihin. Väittely jatkuikin todennäköisesti niin kauan kuin graffiteja tehdään; intohimot ja aggressiot elävät edelleen debatin puolin ja toisin.

Tutustuin suureen määrään media-aineistoja ja tuolloiset lehtileikekokoelmat ovat edelleen tallessa taustamateriaalina tätäkin työtä varten. Niissä on kuitenkin itse alakulttuurin kannalta keskeinen vajavaisuus: tekijöiden ajattelu pääsee esiin vain satunnaisina, lyhyinä kommentteina. Varovaisuus ja vainoharhaisuus ovatkin maalareiden tyypillisin reaktio ulkomaailmaa kohtaan. Sanktioiden ollessa kovia ei kiinnijäämisen riskiä haluta ottaa. Maalarin tavoittaminen ei liene toimittajallekaan helpoin mahdollinen tehtävä. Mediahiljaisuus ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tekijöillä

olisi yhteiskunnallisesti tärkeää, reflektoitua tietoa kokemuksistaan. Tämä oletus toimii intressinä ja lähtökohtana tutkimukseni näkökulmalle. Aiemmat suomenkieliset graffititeokset – muutamia opinnäytteitä lukuun ottamatta - ovat olleet tyyliltään populaareja tietokirjoja ja oman kontribuutioni on tarkoitus valaista aihetta sosiologisesti punnitumman tiedon keinoin.

Graffitien tekeminen ajoittuu yleensä teini-ikään, ja jatkuu monien tapauksessa pidempäänkin. Tekijät ovat valtaosin miehiä. Graffiti voi toimia rinnakkain muiden nuoriso- ja alakulttuurimuotojen kanssa, eikä se ole kategorisesti sidottu esimerkiksi hiphop-kulttuuriin, vaikka sen elimellisenä osana graffiti usein nähdäänkin. Maalarille muodostuu eräänlainen ura alakulttuurin sisällä. Eri syistä motivoituneena hän aloittaa maalaamisen, kehittyy siinä ja myöhemmin siirtyy enemmän tai vähemmän sivuun toiminnan ytimestä. Tämä kehityskulku muodostaa selkärangan tutkimukseni empiirisen osion kertomukselle, jonka kanssa teoreettista vuoropuhelua käydään.

Puhuessani graffitista tarkoitan perinteistä, esteettisesti tunnistettavaa katugraffitiä (jonka sisältö eritelty luvussa 6.4). Myös uudempaa niin sanottua katutaidetta sivutaan. Sen sijaan esimerkiksi puuhun kaiverrettuja rakkaudentunnustuksia tai spray-maalilla kirjoitettuja ”rehtori on pöljä” -tyyppisiä mielenilmauksia ei käsitellä osana graffitiä, koska ne toteuttavat muita funktioita. Graffiti-termiä on käytetty kuvaamaan erilaisia seinille piirrettyjä merkkejä aina muinaisista luolamaalauksista vainottujen kristittyjen viestintään katakombeissa, mutta tässä tutkimuksessa termi viittaa yksinomaan urbaaniin katugraffitiin, jota on tehty noin viimeiset puoli vuosisataa.

Graffitin paikallista tai kansainvälistä historiaa en työssä erikseen käsittele. Etenkin ulkomaisia, kattavia teoksia graffitin maailmanlaajuisesta kehityksestä on useita. Tämän työn mittakaavassa käsittely jäisi myös epäilemättä pinnalliseksi. Graffitialakulttuurin kehityksen peruslinjoista ja sen nykyään globaalista luonteesta saa kuitenkin osviittaa joissain kohdissa, jos se on asiayhteyden kannalta tarpeellista. Työn kontekstin ymmärtämiseksi riittää, että tietää graffitin saapuneen Suomeen 1980-luvun alussa ja vakiintuneen alakulttuurimuotona melko nopeasti. Myöskään erilaiset

kontrollipolitiikan muodot ja graffitinvastaiset kampanjat eivät ole alakulttuuria nujertaneet, vaan toiminta on jatkunut intensiivisenä alkuvuosista tähän päivään.

Monimuotoisena ja rönsyilevänä ilmiönä graffiti sijoittuu melko luontevasti globaalisti levinneiden, selkeitä määritelmiä pakenevien nykyalakulttuurien kenttään. Riskeissään, laittomuudessaan ja toisaalta esteettisessä intohimoisuudessaan graffiti on jännitteinen ja ristiriitainen ilmiö. En pyri ratkaisemaan ristiriitaa tai esittämään tyhjentävää selitystä. Sen sijaan haastatellut maalarit ja heidän puheenvuorojensa pohjalta tekemäni tulkinnat valottavat yhden näkökulman, joka kaikessa rajallisuudessaankin lisää ymmärrystä merkeistä ympäristössämme – ja ihmisistä niiden takana.

2. Lähtökohdista: tutkimuskysymykset, tutkijan positio ja sanasto

Tämän tutkimuksen kannalta keskeinen kysymyssana on ”miksi?”. Graffitiä on tutkittu paljon kuvailevalla otteella, mutta käsitteellisiä abstrahointeja on vähän. Empiiristäkään tutkimusta ei suomeksi järin ole. Kiinnostukseni kohde on graffitimaalarin elinkaari alakulttuurissa. Se toimii tutkimuksen ajallisena ulottuvuutena. Maalarin uran eri vaiheissa toiminnan motiivit ja maalarin alakulttuuriin osallistumisen aktiivisuus vaihtelevat. Yleisesti ottaen graffitien tekoon käytetään valtavasti aikaa, vaikkei henkilö voi odottaa hyötyvänsä ”graffitielämästä” tulevaisuudessa juuri mitenkään – sanktioiden kohdalla lähinnä päinvastoin. Tältä pohjalta muodostuu konteksti, jonka puitteissa kysyn:

- 1) Millainen on graffitimaalarin elinkaari alakulttuurin sisällä? Miksi kulttuuriin liitytään, millaista toiminta on harrastuksen intensiivisessä vaiheessa, miksi kulttuurista siirrytään sivuun?
- 2) Mitkä ovat ne keskeiset seikat, jotka toimintaa motivoivat?
- 3) Millaisia erityispiirteitä graffitialakulttuurissa on ja mitä aineksia graffiti sosiaalisena toiminnan muotona antaa nykyalakulttuureista käytyyn sosiologiseen keskusteluun?

Haasteellista tutkimuksen kannalta on se, että graffiti on lähes koko olemassaolonsa ajan ollut kiivaan yhteiskunnallisen keskustelun aihe. Suurin osa graffititoiminnasta on yksiselitteisesti laitonta, ja juridisesti kyseessä on vahingonteko yksityistä tai julkista omaisuutta kohtaan. Tutkimusta varten haastatelluista maalareista jokainen on määritelmällisesti rikollinen. Asian toinen puoli on yhtä lailla ilmeinen: graffitit miellyttävät monia ja itse toiminta on tekijöilleen nautinnollista. Tässä karrikoidussa kontekstissa on selvää, että tutkijallakin on henkilökohtaisia näkemyksiä graffitin estetiikasta, sen asemasta kaupunkitilassa ja siihen kohdistetusta kontrollipolitiikasta - häneltä kenties jopa odotetaan tällaisia kannanottoja tai mielipiteitä. Haasteeksi muodostuu se, miten tutkimuksen mahdollisimman suuri arvoneutraalius voidaan säilyttää ja miten tutkijarooli pysyy erillään arkiminästä.

Joissain tapauksissa tutkimus *voi* olla poliittisen aktivismin suuntaan orientoitunut ja pamfletaarinenkin. Tavoiteltuun sävyyn vaikuttaa myös suunniteltu julkaisufoorumi. Sosiologisen tiedon rooli osana yhteiskuntapolitiikkaa, mediaa ja kansalaisaktivismia herättääkin keskustelua aika ajoin (ks. esim. Anttila 2007). Uuden tiedon julkistaminen voi toisaalta jo sinällään toimia interventiona julkis-poliittisen diskurssiin. Tällöin tutkimus siivilöi aikalaiskokemuksesta jotain olennaista ja antaa nimen ihmisten kokemuksille. Tässä tutkimuksessa ei ole kuitenkaan kantaa ottavaa painotusta, vaan työn ensisijainen pyrkimys on tuoda esiin tietoa graffitimaalareiden toiminnasta.

Alakulttuurien tutkimustraditiossa on esiintynyt sympatiaa alakulttuurista resistanssia kohtaan: alakulttuurit on nähty sorrettiina vähemmistöinä, jotka taistelevat riistävää *establishmentia* vastaan. Myös graffiti on usein romantisoitu kapinoivien taiteilijoiden anarkiaksi, ja onpa graffitimaalareita pidetty esimerkiksi urbaaneina shamaaneina, joiden kirkuva ilmaisu haastaa poliittis-taloudellisen järjestyksen (Walsh 1996, 3). Birminghamin koulukunnan marxilaisperustaista ajatusta alakulttuureista osana luokkakamppailua käsittelen referoidusti luvussa neljä. Joka tapauksessa on niin, että tutkimuksen kuluessa tutkija tekee tietoisia ja tiedostamattomia valintoja jo näkökulmista ja aihepiireistä alkaen, ja valinnat ovat tietyistä arvoista kumpuavia. Tuloksiin vaikuttavat voimakkaasti myös tutkijan omaksumat käsitykset luotettavasta tiedosta ja todellisuudesta (Metsämuuronen 2006, 17).

Absoluuttinen arvoneutraalius ei ole mahdollista, mutta pidän tarpeellisena problematiikan tiedostamista ja sen eksplisiittistä esittämistä: tällä tutkija voi osoittaa, että ottaa ongelman vakavasti¹. Arvoneutraalius on ideaalinen raja-arvo ja ihanne, johon tutkimusprosessia tulee peilata. Tämä tutkimus ei siis pyri olemaan graffitialakulttuurin puolustuspuheenvuoro, eikä tutkimus myöskään esitä kontrollipoliittisia ehdotuksia graffitin suitsemiseksi. Mahdollista on, että joku graffitiin sidoksissa oleva taho hyödyntää tutkimuksen tietoja esimerkiksi edellä mainittuihin tarkoituksiin. Viime kädessä tuomion mahdollisimman neutraalin suhtautumistavan onnistumiselle antaa tutkimustekstin kokonaisuus ja ulkopuolisen lukijan tekstistä saama vaikutelma.

Tutkijan henkilöhistorian ja graffitisidonnaisuuden esittely on ollut tyypillistä etenkin etnografisemmin suuntautuneille graffititutkimuksille (ks. esim. Snyder 2009). Tutkimusprosessin aikana myös minulta on silloin tällöin kysytty, olenko ollut mukana graffitialakulttuurissa jollain tavalla. Vastaus kysymykseen on, että *en* ole. Sen sijaan ilmiön vieraus ja se, että graffititoimintaa ei tavanomaisessa arkielämässä juuri näe, ovat lisänneet mielenkiintoani ilmiötä kohtaan. Siinä missä alakulttuurin salaperäisyys saattaa kiehtoa tutkijaa, toimii se myös aloittelevien maalareiden inspiraationa. Ja toivottavasti maanalaisen kulttuurimuodon tuominen edes osittaiseen päivänvaloon innostaa myös tämän tutkimuksen lukijaa.

Taustani muutamien muiden alakulttuurien parissa on toisaalta inspiroinut perehtymään ala- ja nuorisokulttuurien tutkimukselliseen kenttään. Kokemus alakulttuuritoiminnasta on myös saattanut lisätä keskinäistä luottamusta haastattelutilanteissa, koska osasin intuitiivisesti samaistua joihinkin maalareiden kokemuksiin. Samaistuminen on todennäköisesti virtaviivaistanut kommunikaatiota, koska erilaiset alakulttuuritoiminnan piirteet ovat näyttäytyneet itsestään selvinä. Joissain tapauksissa osittain samankaltainen kokemushistoria ilmeni varsin selkeästi, kun keskustelin haastatellun kanssa vapaamuotoisemmin ennen tai jälkeen varsinaisen haastattelutilanteen. Kokemus eri alakulttuureista on ainakin osoittanut sen, että sosiaalistuminen niihin ja niiden sisäinen

¹ Myös Pertti Töttö (2002, 242) on maininnut, että arvovapauden tavoittelu vaatii yksittäiseltä tutkijalta omien arvolähtökohtien tiedostamista ja eksplikointia. Toissijainen tutkijan velvollisuus on toisten tutkijoiden arvolähtökohtien paljastaminen (mt., 242).

dynamiikka ovat samankaltaisia riippumatta siitä, millainen niiden esteettinen esillepano on. Alakulttuureissa vallitsevat yhtäaikaaisesti samanhenkisten välinen solidaarisuus ja kilvoitteleva libertaaris-meritokraattinen etiikka, joka korostaa vapautta ulkopuolisista auktoriteeteista ja yksilöllistä kykyjen kehittelyä. Näiden yleisalakulttuuristen raamien puitteissa samaistumiskokemus oli ilmeinen.

Graffitialakulttuurin parissa on vuosien myötä kehittynyt rikas slangisanasto. Käytän joitain alakulttuurin omia slangisanoja silloin, kun muuta käypää käsitettä ei ole tai jos käsite valaisee käsiteltävää asiaa hyödyllisellä tavalla. Slangitermit ovat lainausmerkeissä. Muutoin käytän yleiskielisiä tai sosiologisia termejä. Slangisanojen merkitys selostetaan kyseisten sanojen esiintymisen yhteydessä. Sitaatit vieraskielisestä lähdekirjallisuudesta on käännetty suomeksi; se parantaa tekstin luettavuutta, vaikka lievää hävikkiä tai muutosta merkitysten suhteen saattaaakin tapahtua.

3. Graffitikirjallisuus Suomessa ja ulkomailla

Graffiti on ollut tutkimuksellisen ja journalistisen mielenkiinnon kohteena 1970-luvun alusta alkaen. Tyypillinen populaari graffitikirja koostuu kuvista, joita tukee esimerkiksi lyhyt historiallinen katsaus paikalliseen graffitikulttuuriin ja muutaman tunnetun maalarin haastattelu. Osa teoksista huomioi jopa graffitin koko globaalin skaalan (ks. esim. Blackshaw & Farrelly 2009, Gastman & al. 2007, Ganz 2009). Yhteiskuntatieteellistä tutkimusta aiheesta on tehty jonkin verran sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa.

Akateeminen graffitikirjallisuus muodostaa väljästi määriteltynä eräänlaisen kaanonin, jonka keskeiset teokset toistuvat viitteinä tutkimuksesta toiseen. Siksi on aiheellista esitellä aiempia tutkimuksia tässäkin yhteydessä, koska graffitikirjallisuuden perinne luo ponnahduslaudan ja virikkeellisen taustan myös omalle työlleni. Keskeisten teosten määrä on siinä määrin kohtuullinen, että niiden kattava - vaikkei tietenkään täydellinen - esittely pääpiirteissään on mahdollista. Tarkastelun pääpaino on amerikkalaisessa kirjallisuudessa, mutta yksittäisiä teoksia on myös Suomesta, Ruotsista ja Saksasta.

Muun muassa kirjailijana, journalistina ja esseistinä merkittävän uran tehnyt Norman Mailer herätti huomiota vuonna 1974 kirjallaan *The Faith of Graffiti*, joka koostuu hänen esseestään ja Jon Naarin valokuvista. Kuitenkin ensimmäisen huomattavan sosiologis-antropologisen intervention aihepiiriin teki Craig Castleman teoksellaan *Getting Up - Subway Graffiti in New York* vasta vuonna 1982. Deskriptiiviseen otteeseen pyrkinyt Castleman teki moniaineistollista tutkimusta, jossa hän haastatteli muun muassa maalareita, poliiseja, kaupungin virkamiehiä ja metron henkilökuntaa. Näiden lisäksi Castleman hyödynsi lehtiartikkeleita, hallinnollisia dokumentteja ja suoritti vapaamuotoista osallistuvaa havainnointia. (mt., x-xi.)

Moniaineistollinen ja sekamuotoinen ote onkin sittemmin toistunut eräänlaisena graffititutkimusten perusmetodina. Castleman valottaa useita näkökulmia, mutta ei tietoisesti tee juurikaan analyttisiä johtopäätöksiä tai teoreettisia yleistyksiä. Pyrkimys kuvailevaan tyyliin on ymmärrettävä, koska muuta kirjallisuutta ei juuri ollut ja itse graffiti-ilmiökin oli monilta osin vielä epäselvä, ainakin ulkopuolisten näkökulmasta. *Getting Up* loi joka tapauksessa pohjan jatkotutkimuksille, jotka pyrkivät tarkemmin erittelemään ja teoretisoimaan havaintojaan.

Vuonna 1988 Richard Lachmann julkaisi *American Journal of Sociology* -lehdessä sittemmin taajaan viitatus artikkelin *Graffiti as Career and Ideology*. Haastatteleamalla 25 maalaria, galleristeja ja jengiläisiä Lachmann kartoitti maalarin kehityskaarta ja pyrki luomaan synteesin sekä alakulttuurin, poikkeavien urien (*deviant career*) että taidemaailman tarkastelusta (Lachmann 1988, 229). Lachmannin tutkimus ajoittui aikaan, jolloin graffitiartisteille pyrittiin luomaan jalansijaa New Yorkin galleriamaaailmassa - vaihtelevin tuloksin. Tähtitaivaalle singahtivat graffititaustalta uusekspressionisti Jean-Michel Basquiat ja pelkistettyjä, eläväisiä töitä tehnyt Keith Haring. Myös Lachmannin haastatteleminen maalareista osa oli taiteen kentällä ansioituneita. Käsite "poikkeava ura" viittaakin juuri edellä esitetyn kaltaisiin kehityskaariin: esimerkiksi rikollisen alakulttuuritoiminnan kautta henkilö hankkii kykyjä, ja kontakteja jotka johtavat myöhemmin ammatilliseen menestykseen muualla yhteiskunnassa.

Lachmannin kuvaama urapolku on pääpiirteiltään yhtäläinen omien havaintojeni kanssa, mutta varhaisvaiheissa kokeneempien maalareiden rooli opastajina on Lachmannin havainnoissa suurempi. Lachmann kuvaa graffitimaalarit eräänlaisina "naiiveina taiteilijoina": ilman muodollista koulutusta tai historiaa muiden kuvataiteiden parissa he kehittivät oman kuvakielen, joka yhdistelee erilaisia populaarikulttuurin elementtejä. Samalla maalarit kehittivät kulttuurinsa sosiaaliset mekanismit, jotka mahdollistavat uusien jäsenten rekrytoinnin ja maineen allokoinnin. (Lachmann 1988, 242.)

Graffitin asema taidegallerioissa oli kuitenkin ristiriitainen: katugraffitin tyyli ja hinnanmuodostus olivat hankalasti suhteutettavissa muuhun nykyaikaiseen taiteeseen ja maalareita markkinoitiin heidän usein karun taustansa avulla, taiteellisina ghettojen pikkurikkoina (Lachmann 1988, 246). Itse alakulttuurin piirissä metrojunat säilyivät kuitenkin arvostuksen mittana, ja galleriamahdollisuuksia pidettiin lähinnä palkintoina onnistumisesta (mt., 247). Joidenkin graffitimaalareiden kohdalla galleriamenestys aiheutti sittemmin irtioton ja ylpistymisen suhteessa alakulttuuriin (mt., 248). Graffitin ja taideinstituutioiden suhde on jatkunut vaihtelevalla menestyksellä Lachmannin kuvaaman ajanjakson jälkeenkin.

Saksalainen Julia Reinecke on kirjassaan *Street-Art - Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz* (2007) tarkastellut graffitin, katutaiteen ("post-graffiti") ja kuvataiteen suhdetta. Reinecke tulkitsee, että 1980-luvun flirttailu graffitin ja galleriamailman välillä ei lopulta johtanut suhteen vakiintumiseen: menestyjät, kuten Basquiat ja Haring, olivat enemminkin inspiroituneita graffitista kuin osa graffitiliikettä. Reinecke (2007, 29-30) paikallistaa eron maailmojen tapakulttuureissa: usein köyhistä ghettojen yksinhuoltajaperheistä tulleiden kurittomien maalareiden habitus ei istunut hienostuneeseen taidemaailmaan, heillä ei ollut muodollista taidekoulutusta eivätkä he osanneet selittää töidensä merkitystä.

Lopulta galleriamailma hyödynsi vain väliaikaisesti graffitin jännittävää ja vaarallista auraa, eivätkä eri kulttuurien merkitysmaailmat lopulta oikeasti kohdanneet. (Reinecke 2007, 29-30.) Kuilu on toisaalta silottunut uuden katutaiteen ja "post-graffitin" myötä: ne hyödyntävät samoja urbaaneja kohteita kuin perinteinen katugraffiti, mutta käyttävät

tavanomaisempaa, helpommin avautuvaa ilmaisuja ja sitovat maalauksiin esimerkiksi poliittisia teemoja. Katutaiteen tähdet ovat asettuneet gallerioihin ja museoihin sujuvasti, taloudellisessakin mielessä. Suomessa etenkin Kiasma on pyörinyt katutaiteen liepeillä, ja graffitin estetiikkaa mukailevia tai suoraan hyödyntäviä näyttelyitä on pidetty myös gallerioissa ja muissa näyttelyihin soveltuvissa tiloissa.

Amerikkalainen kriminologi-sosiologi Jeff Ferrell on käsitellyt graffitia muun muassa kirjoissaan *Tearing Down the Streets - Adventures in Urban Anarchy* (2001), *Crimes of Style - Urban Graffiti and the Politics of Criminality* (1993) ja Clinton Sandersin kanssa toimittamassaan teoksessa *Cultural Criminology* (1995). Ferrellin henkilökohtainen tausta on Denverin hiphop- ja graffitialakulttuureissa, ja aika ajoin hän kirjoittaaakin lähes mielenosoituksellisesti ja varsin graffitimyönteisesti. Ferrellille alakulttuurit ovat esteettisiä yhteisöjä, jotka luovivat taiteilijuuden, auktoriteettien kyseenalaistuksen, innovoinnin ja rikollisuuden välimaastossa (Ferrell 1995, 290). Ferrell (1995) tekee erottelun tavanomaisen rikollisuuden ja tyyllisen rikollisuuden (*crimes of style*) välille: graffitimaalarit kohtaavat valtaa pitävät estetiikan auktoriteetit (*aesthetics of authority*), jotka ovat määritelleet ideaalisen kaupunkiympäristön puhtaaksi ja tiettyä järjestystä noudattavaksi.

Kyse on tilasta ja sen omistussuhteista, mutta ennen kaikkea tyylistä (Ferrell 1995, 290). Julkisen tilan Ferrell näkee paikkana, jossa kehitetään identiteettejä, tehdään havaintoja ja luodaan yhteisöllisyyttä. Koska käsitykset näistä päämääristä poikkeavat, syntyy tiloissa myös konflikteja ja niihin kohdistetaan kontrollitoimia. Retoriikka, jolla puolustetaan järjestystä ja elämänlaatua, näyttäytyy graffitimaalareille poliisivaltiomaisena dystopiana. Ferrellin mukaan kyseessä on julkisen tilan puhdistaminen kiusallisista marginaali-ilmiöistä ja sosiaalisesta rappiosta. (Ferrell 2001, 14-15.) Graffitimaalareiden ja niin sanotun *establishmentin* välinen konflikti jäsentyy kolmen keskeisen dikotomian varaan: inkluusio-etuoikeus, anarkia-auktoriteetti ja hälytystila-järjestys (Ferrell 2001, 222).

Ruotsalainen taidehistorioitsija Staffan Jacobson on tutkinut graffitia teoksissaan *Spraykonst - Graffiti från tecken till bild* (1990) ja *Den spraymålade bilden - Graffiti*

som bildform, konströrelse och läroprocess (1996). Jälkimmäinen sisältää omien tarkasteluideni kannalta relevantin luvun graffitimaalarin urakehityksestä ja oppimisprosessista. Jacobson (1996, 69-71) on tehnyt nelivaiheisen jaottelun *lärling* (*toys*) - *gesäll* (*crews, homeboys*) - *mästare* (*king*) - *frikonstnär* (*post-graffiti*). Maalari siis aloittaa "oppilaana" itsenäisesti tai jonkun opastamana, oppii tekniikoita hiljalleen ja löytää oman maalariporukan. Toiminnan vakiintuessa hän omaksuu hiljalleen itsenäisen tyylin ja tekee kokonaisten junien kaltaisia korkean statuksen maalauksia. Lopulta hän siirtyy sivuun ja kiinnostuu kenties muista kuvataiteen muodoista.

Jacobson ajoittaa kehityskaaren teini-ikään, ja vetäytyminen kulttuurista tapahtuu kahdenkymmenen ikävuoden tienoilla. Mikään ehdottoman ennalta määrätty kehityskulku ei kuitenkaan ole kyseessä, vaan maalaaminen voi jatkua pidempäänkin. Jacobson kiinnittää huomiota myös naisten rooliin graffitikulttuurissa: he ovat selkeä vähemmistö, mutta eri maiden graffitikulttuureissa heitä on kuitenkin ollut aina jonkin verran. Miesten tapaan naisia ohjaa sama kunnioituksen ja maineen tavoittelu. Naisten vähäisemmän kiinnostuksen Jacobson selittää traditionaalisella kasvatuksella, jota tekee heistä miehiä varovaisempia. (Jacobson 1996, 69-71.)

Kattavimman tulkinnan naisten roolista ja maskuliniteetista graffitikulttuurissa on tehnyt Nancy Macdonald etnografisessa teoksessaan *The Graffiti Subculture - Youth, Masculinity and Identity in London and New York* (2001). Tutkimus käsittelee graffitikulttuurin muitakin ulottuvuuksia, mutta keskityn sukupuoliteemaan, koska se tekee kirjasta poikkeavan muuhun graffitikirjallisuuteen nähden. Macdonaldin teesi on, että graffiti on nuorille miehille tapa löytää äänensä, maskuliinisuutensa ja statuksensa elämänvaiheessa, jolloin se on muuten vaikeaa (Macdonald 2001, 228). Toiminnan laittomuus ja tyttöjen eristäminen toiminnan ulkopuolelle ovat maskuliniteetin konstruoinnin ydin (mt., 228). Birminghamilaisen alakulttuuriteorian työväenluokkapohjaisuutta kritisoiden Macdonald näkee sukupuolen graffitikulttuurin keskeisenä erottelukategoriana, kun taas sosioekonomiset taustat voivat olla hyvinkin vaihtelevia (mt., 94-95).

Vaikka laajoja tilastoja maalarien sosioekonomisen aseman suhteen ei olekaan kerätty, ovat havainnot vastaavia kuin omissa tarkasteluissani. Perustellusti Macdonald kiistää myös birminghamilaisen alakulttuurisen tyyllittelyn merkityksen (mt., 96). Vaikka graffitimaalarien ulkomuoto olisikin useimmiten "rento" tai "hiphop-henkinen", ei se riitä merkitsijäksi tai erottavaksi tekijäksi suhteessa muuhun väestöön eikä jäsenyyttä alakulttuurissa haluta korostaa vaatetuksella. Macdonaldin konstruktionistisessa sukupuolikäsityksessä rikollisuus toimii siis maskuliniteetin rakennusaineena (Macdonald 2001, 97-98). Naisetkin voivat toki osallistua graffitikulttuuriin ja ovat niin tehneetkin läpi sen historian, mutta heille identiteettikokemus ei ole yhtä palkitseva (mt., 100).

Joe Austin (2001) on valottanut New Yorkin graffitimaailmaa moniulotteisesti historiallis-sosiologisessa teoksessaan *Taking the Train – How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. Austin määrittelee graffitikulttuurin monimutkaiseksi kulttuuriseksi käytännöksi, joka kehittyy jatkuvasti ja joka on saanut vaikutteita useista lähteistä. Vaikutteet muodostavat verkon historiallisia ja kulttuurisia konnotaatioita, rihmaston kaltaisen vyyhdin ja verkoston, jonka vuoksi singulaaria alkuperää ei ole. (Austin 2001, 38). Austinin mukaan graffitimaalareiden useat nimimerkit heijastelevat modernin, urbaanin maailman hajonneita identiteettejä (mt., 43). Graffitikulttuuri rakentuu maineen varaan (*prestige economy*), josta urbaanissa maisemassa on nimenomaan kyse: nuoret ovat varastaneet huomion muiden medioiden loputtomilta mainosplakaateilta (mt., 47).

Martha Cooperin *Tag Town* -kirjan (2008) esipuheessa Tobias Barenthin Lindblad esittää kiintoisia ajatuksia ”tageista”, tyyllitellyistä nimimerkeistä. Tageissa on olennaista kaksi asiaa: tyyli ja määrä. Niitä kirjoitetaan mihin vain. Tyyllillisesti tunnustettujen ei tarvitse levittää tagia yhtä paljon kuin lahjattomampien. Tagit muodostavat verkoston suhteessa toisiin tageihin. New Yorkin varhaisen jengigraffitin aikoina tagit toimivat vielä reviirin merkitsijöinä, mutta sittemmin niitä alettiin tehdä mihin vain ja niin paljon kuin mahdollista. (Lindblad 2008, 7-8.) Samassa teoksessa uudelleen julkaistu David McClellandin artikkeli *The Curse of Commercial Cursive and Other Calligraphic Curiosities* (alunperin vuonna 1975 Harper's Magazinessa)

rinnastaa tagit historiallisesti kalligrafian traditioon: ne ovat kirjoitusta, joka pyrkii sekä ilmauksellisuuteen että kommunikaatioon. Sekä perinteisen kalligrafian että tagien suosion McClelland näkee vastineena silotellulle massakulttuurille ja koneistetulle sekä automatisoidulle merkkien tuotannolle. (McClelland 2008, 99-100.)

Alkuvuodesta 2009 ilmestyi sosiologi Gregory J. Snyderin väitöskirjaan pohjautuva *Graffiti Lives - Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. Tutkimuksessaan Snyder elää itse vahvasti mukana New Yorkin graffitimaailmassa ja kirjan ote onkin varsin subjektiivinen. Snyder (2009) tukee Richard Lachmannin jo aiemmin esittämää ajatusta poikkeavista urista: monet Snyderin informanteista ovat graffititaustalta siirtyneet esimerkiksi graafikoiksi, ruiskumaalajiksi, tatuojiksi ja niin edelleen. Snyder myös painottaa, että henkilökohtaiset ominaisuudet - kuten sukupuoli, rotu, luokka, tyyli, seksuaalisuus ja musiikkimaku - ovat alisteisia omien tagien ja graffitien näkyvyydelle (*getting up*) (mt., 163). Painotus "impressionistiseen" ja "henkilökohtaiseen" etnografiaan tekee tutkimuksesta elämänmakuisen, mutta uusia teoreettisia avauksia Snyder ei graffiti- tai alakulttuuritutkimukseen tuo. Hän kuitenkin esittää, että alakulttuuriteoriaa tulisi selkiyttää ja laajentaa sen osalta, miten alakulttuuri vaikuttaa henkilön tulevaisuuteen ja millaista aikuistuneiden henkilöiden alakulttuuriin osallistuminen on. Samoin postmodernin identiteetinmuodostuksen ja graffitikulttuurin suhdetta hän pitää toistaiseksi epäselvänä. (Mt., 163-164.) Vastaan Snyderin kutsuun ja esitän joitain tulkintoja myöhemmän iän alakulttuurisidonnaisuuksista tutkimuksen loppupuolella.

Suomessa graffitista on julkaistu kaksi isompaa teosta. Anne Isomursun ja Tuomas Jääskeläisen *Helsinki graffiti* ilmestyi vuonna 1998 ja Joanna Bogdanoffin *Graffiti – No name, no fame* vuonna 2009. Ne ovat muodoltaan lähes identtisiä: paljon kuvia ja sekalaisesti historiaa, haastatteluja, lehtiartikkeleita ja sanastoa. Graffitin kotimainen varhaishistoria on dokumentoitu tarkasti ensin mainitussa Helsinki graffitissa, ja kirjan tausta on Isomursun folkloristiikan pro gradussa *Uusi graffitikulttuuri Helsingin seudulla 1984-1995* (1995). Omakustanteena ilmestynyttä Bogdanoffin teosta värittää kirjailijan henkilökohtainen taistelu graffitiin erikoistunutta vartiointiliikettä vastaan. Katkerien, subjektiivisten kertomusten totuudenmukaisuutta on vaikea arvioida ja

kirjasta jää hieman amatöörimäinen vaikutelma. Molemmat teokset antavat kuitenkin huomionarvoisen yleiskuvan siitä, mitä kotimaisessa graffitimaailmassa konkreettisesti tapahtuu ja on tapahtunut.

Kaupunkimaantieteilijä Hille Koskelan kulttuuri- ja yhteiskuntakriittinen teos *Pelkokierre – Pelon politiikka, turvamarkkinat ja kamppailu kaupunkitilasta* (2009) sisältää laajahkon luvun graffitista. Koskelan mukaan mediassa esillä olleet nuorisoryhmät – kuten ”kettutyöt”, graffitimaalarit ja skinheadit – leimaavat helposti koko nuorison häiriöitä aiheuttavaksi ryhmäksi, jonka toiminta liikkuu laillisuuden rajamailla tai on suorastaan rikollista (Koskela 2009, 282). Toimintaan kohdistuvasta sääntelystä seuraa alakulttuurien ja kriminalisoinnin kilpajuoksu (mt., 284). Koskela sanoo, että graffitit ovat nuorison yhteiskunnallisen aseman vuoksi helppo poliittisen valtataistelun kohde (mt., 284). Koskelalle graffitit ovat elämäntavan ylläpitämistä ja joskus myös ideologisia tekoja (mt., 293).

Moninaisia tulkintoja graffitista on tehnyt myös Piritta Malinen väitöskirjaansa käsittelevässä artikkelissa *Graffitisota kuvataideopettajan näkökulmasta – Pohdintaa maalaamiseen liittyvien merkitysten ja kuvataideopetuksen suhteesta* (2008). Malinen (2008, 13) pitää graffitiä ristiriitaisena ilmiönä, joka herättää intohimoja puolesta ja vastaan: ristiriita ilmenee siinä, että graffitit ovat juridisesti laittomia, mutta maalarit eivät tunne itseään rikollisiksi. Graffiti noteerataan myös 2009 ilmestyneessä historiikissa *U:n aurinko nousi lännestä – Turun undergroundin historia*. Kirjan mukaan graffiteihin on latautunut monenlaisia merkityksiä taiteen tekemisestä anarkismiin ja ne voivat olla myös osoitus auktoriteettien kyseenalaistamisesta. Maalarit tekevät purkupäätöksiä odottavista rakennuksista valokuvauksellisia ja ajan henkeä kuvaavia komplekseja. Myös graffitin uusi virtaus, spraymaaleilla tehdyt sapluunakuvat (”stencilit”), ovat saaneet Turussa jalansijaa. (Komulainen & Leppänen 2009, 289-90.) Pääkaupunkiseudulla kauttaaltaan graffitin peittoon ovat päättyneet muun muassa hylätyt Vantaan betonitehdas ja Kyläsaaren vedenpuhdistuslaitos (ks. esim. Bogdanoff 2009).

4. Alakulttuuriteoria

Esittelen tässä luvussa alakulttuuriteorian kehityksen pääpiirteissään. Keskeisiä paradigmoja on kolme: Chicagon koulukunnan kaupunkisosiologiaan pohjautuva alakulttuuritutkimus, Birminghamin Centre for Contemporary Cultural Studies -yksikön alakulttuuritutkimukset ja nykyinen niin sanottu jälkialakulttuurikeskustelu. Termi ”jälkialakulttuuri” ei suomen kielellä ole täysin vakiintunut ja keskusteluun on viitattu myös termillä ”post-subkulturalismi” ja puhumalla ”klubikulttuureista”. Suomessa jälkialakulttuurikeskusteluun ovatkin ottaneet osaa vain muutamat tutkijat. Tarkasteluissa suurimman huomion saa jälkialakulttuurikeskustelu, koska tutkimukseni on elimellisesti kiinni ajanjaksossa, jolloin paradigma on muotoutunut.

Jälkialakulttuurikeskustelussa on viime vuosina puhaltanut uusia tuulia osittain takaisin menneisyyteen palaten, osittain uutta luoden, mutta tämä suunta on vielä hahmottomaton. Yleisesti ottaen jälkialakulttuurikeskustelua luonnehtii tietynlainen hahmottomuus. Keskustelu on inspiroitunut muun muassa ”ajan henkeä” tavoittelevasta aikalaisdiagnostisesta keskustelusta, kulttuurintutkimuksesta ja mannermaisesta filosofiasta, eikä jälkialakulttuurikeskustelun piirissä ole syntynyt koherenttia teoreettista kokonaisuutta. Sen sijaan tutkijan on siivilöitävä hajanaista keskustelua siltä osin kuin se on oman aiheen kannalta relevanttia.

Viittaukset graffitiin ovat tässä luvussa satunnaisia ja lyhyitä, ja aineistoni arviointi alakulttuuritutkimuksen teoreettisen välineistön avulla tapahtuu luvussa 7.2. Limittäin teorian kanssa mainitsen joitain keskeisiä nuoriso- ja alakulttuureja, jotka ovat vallinneet tai saaneet alkunsa kunkin teorian valtakauden aikana: eri aikojen alakulttuurien luonteet ja pyrkimykset poikkeavat jossain määrin toisistaan, ja tällöin ne myös synnyttävät erilaista teoriaa. Muutoksia tapahtuu yhtä lailla niitä ympäröivässä yhteiskunnallisessa todellisuudessa. Toisaalta alakulttuureissa on myös aina jotain samaa; eihän niiden historiallinen niputtaminen yhteisen käsitteen alle olisikaan muuten oikeutettua.

4.1 Nykyteorian lähtökohdat Chicagossa ja Birminghamissa

Vesa Puuronen (2006, 105) jakaa alakulttuuritutkimuksen ja -teorian kehityksen kolmeen vaiheeseen: 50- ja 60-luvun nuorisorikollisuustutkimuksiin, 70- ja 80-luvuilla vallinneeseen Birminghamin koulukuntaan ja 90-luvulla yleistyneisiin jälkialakulttuuritutkimuksiin. Sosiologiseen luokitteluvälineistöön alakulttuuri ilmestyi ensimmäisiä kertoja 1940-luvulla (Gelder 2005, 1). Alakulttuureja vastaavien ilmiöiden käsittely kirjallisuudessa oli jo alkanut huomattavasti aiemmin, tätä Ken Gelder (2005, 1) kutsuu alakulttuuritutkimuksen esihistorialliseksi ajaksi.

Ensimmäisenä eräänlaisena alakulttuuritutkimuksena Gelder (2005, 2) pitää vuonna 1561 julkaistua John Awdeleyn teosta *The Fraternity of Vagabonds*, joka nimensä mukaisesti keskittyi erilaisiin irtolaisiin, kerjäläisiin ja kuljeskelijoihin esimodernissa Englannissa. Ajatus alakulttuurien antisosiaalisesta ja epäproduktiivisesta luonteesta esiintyi myös vuonna 1587 William Harrisonin kirjassa *Description of England*, joka piti edellä mainittuja ryhmiä eräänlaisina aikansa hylkiöinä: “[He] kuljeskelevat ja vaeltelevat, kuin luontokappaleet hyljeksien kaikkea työtä ja rehellistä toimintaa.” (Dionne 1997, 36). Vuonna 1862 lehtimies Henry Mayhew kutsui kuljeskelijoita nomadiseksi heimoksi suhteessa sivilisaatioon (Gelder 2005, 5).

Nykyalakulttuurien, globaalin median ja internetin aikakaudella voi tuntua tarpeettomalta esittää viittauksia 1500-luvun ryysyläistutkimuksiin. Vaikka näin olisikin, niin itse alakulttuuri sosiaalisena muotona ja sitä koskevat havainnot esiintyivät jo niissä samaan tapaan kuin nykyään. Jonkinlaista ala-, osa- ja vastakulttuurielämää lieneekin löydettävissä kaikista yhteiskunnista, joissa yhteiskuntaelämä on orgaanisesti eriytynyt. Historiallisen perspektiivin huomioiminen myös estää alakulttuuridiskurssin uusien käänteiden ylivallan, kuten jälkialakulttuurisen väitteen alakulttuurien katoamisesta – alakulttuurit ennemminkin ovat ja pysyvät, ja murroksiin genealogiassa tulee suhtautua maltilla (Gelder 2005, 1-2).

Alakulttuurit ovat elimellinen osa suurkaupunkielämää ja urbaaneja ympäristöjä. 1800-luvun New Yorkin “katurottia” - nuoria taskuvarkaita ja katupoikia - tutkinut Timothy Gilfoyle (2004, 870) määrittelee heidät keskiluokkaisen paradigman ulkopuolella

oleviksi ja omalla alakulttuurillaan aikuisten auktoriteettia vastaan kapinoiviksi. Tämä tendenssi on havaittavissa myös graffitin kapinallisemmissa puolissa. Nuorisorikollisuuteen on keskittynyt myös aiempi amerikkalainen perinne. Ensimmäisen systemaattisen alakulttuuriteorian esitteli Albert K. Cohen vuonna 1955. Cohen nojasi tutkimuksissaan chicagolaisen kaupunkisosiologian perinteeseen. Kenties tunnetuimmassa teoksessaan *Delinquent Boys, The Culture of the Gang* (1955) Cohen paneutui nuorisorikollisuuden ongelmaan.

Nuorisorikollisuuden ongelmaa ei Cohenin mukaan voitu ratkaista, ellei perehdytty alakulttuurien luonteeseen, alkuperään ja jatkuvuuden ehtoihin. Cohenille alakulttuuri tarkoitti tietyn ryhmän tietoja, uskomuksia, arvoja, koodeja, makuja ja ennakkoluuloja, jotka poikkeavat vallitsevasta kulttuurista. (Cohen 1955, 11-13.) Cohen (1995) esittää alakulttuurien syntyvän, kun ryhmä nuoria havaitsee, että heillä on yhteisiä tarpeita, joita laajempi sosiaalinen yhteisö ei tunnusta. Alakulttuuri voi tämän jälkeen jatkaa elämäänsä, vaikka sen alkuperäiset jäsenet siitä erkanisivatkin. Rikolliset alakulttuurit ovat tulosta sopeutumisoongelmista, joihin nuoret hakevat ratkaisuja. Keskiluokkaisten kriteerien ulkopuolelle jäävät nuoret voivat löytää ratkaisun rikollisesta alakulttuurista, jossa he luovat itse kriteerit, jotka pystyvät täyttämään. (Mt., 71-72.) Alakulttuuri tarjoaa siis eräänlaisen vaihtoehtoisen identiteettiprojektin aiemman epäonnistumisen tilalle.

Nuorisorikollisuuden tutkimuksesta alakulttuurin käsite laajeni hiljalleen kattamaan muitakin valtavirrasta poikkeavia nuorisokulttuureja. 1900-luvulla nuoruuden ympärille rakentui yhä kasvava määrä instituutioita, asiantuntijuuksia ja nuorista muodostui yhä selkeämmin oma erityinen ryhmänsä (Aapola & Kaarninen 2003, 7-8). Nuorisosta kehittyi oma markkinasegmenttinsä, ja esimerkiksi vaate- ja musiikkiteollisuus hyödykkeistivät alakulttuurien piirissä syntyneitä innovaatioita niiden saatua suosiota. 1950- ja 60-luvulla katukuvaan ilmestyi ryhmiä kuten modit (”modernistit”), tedit (”teddy-pojat”) ja rokkarit, joiden kohdalla nimenomaan tyyllillinen erottautuminen oli keskeistä.

Lättähattuja, tedien vastinetta Suomessa, on pidetty ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena nuorisoalakulttuurina (Puuronen 2003, 382). 1970-luvulla nuorisoon ja

katumuotiin vaikuttivat muun muassa Vietnamin sota, disko ja vuosikymmenen lopulla räjähtänyt punk (Huokuna 2006, 103). Suuria 1980- ja 1990-luvun nuoriso- ja alakulttuureita ovat olleet etenkin hiphop ja elektronisen musiikin ympärille kehittynyt rave- ja klubikulttuuri, jotka ovat saaneet merkittävän jalansijan myös Suomessa. Sosiologian piirissä ”hiphopparit eli bombaajat” huomioi 1980-luvulla Suomessa Jaana Lähteenmaa, joka tulkitsi alakulttuurien kevyen yhteisöllisyyden osaksi myöhäismodernin yhteiskunnan yleistä sosiaalisten rajojen ja muotojen väljentymistä (Puuronen 2003, 387). Muun hiphop-kulttuurin ohessa myös graffiti rantautui Suomeen 1980-luvun alussa.

1900-luvun jälkipuoliskon alakulttuuriteoriaan ja -tutkimukseen suurimman jäljen on jättänyt Birminghamin Centre for Contemporary Cultural Studies -yksikkö, jonka vaikutus alakulttuuritutkimuksessa on havaittavissa edelleen. Vaikka Birminghamin teoreettisia lähtökohtia ei käytettäisi sellaisenaan, on tutkimuksissa usein tapana eritellä omien lähtökohtien eroavaisuuksia suhteessa birminghamilaisiin teorioihin. Birmingham kummittelee tutkimuksissa siis eräänlaisena ”elävänä kuolleenä”. CCCS:n tärkeimmät vaikutteet ovat peräisin kulttuuriteorioista, marxismista, ideologiateorioista ja gramscilaisesta hegemoniateoriasta (Puuronen 2006, 111). Birminghamilaisen alakulttuuriteorian lähtökohdat muodostuvat pelkistetyksi kolmesta oletuksesta, jotka ovat kaksoisartikulaatio, bricolage ja homologia (mt., 113). Alakulttuurit ovat elimellisesti kiinni muussa yhteiskunnassa ja jakavat sen kanssa saman kokemusmaailman, mutta reagoivat elinoloihin poikkeavasti esimerkiksi pukeutumisen, aktiviteettien ja elämäntavan keinoin (Hall & Jefferson 1993, 14-15). Kaksoisartikulaatio tarkoittaa alakulttuurin suhdetta sekä luokkakulttuuriin että valtakulttuuriin (mt., 15).

Huolimatta teorioiden englantilaikeskeisestä luokkapainotteisuudesta Birminghamin teoria-apparaatissa on monia edelleen käyttökelpoisia huomioita alakulttuurien piirteistä, kuten Claude Lévi-Straussin alunperin lanseeraama bricolagen käsite alakulttuurisen tyyllittelyn yhteydessä. Lévi-Strauss käytti käsitettä ensimmäisen kerran teoksessaan *The Savage Mind* (1962). Bricolage tarkoittaa erilaisten käsillä olevien materiaalien luovaa yhdistelyä. Englanninkielisiä vastineita bricolagen mukaan

toimivalle henkilölle ovat termit kuten ”do it yourself –man” ja ”Jack of all trades”. (Mt., 17.) Bricolagen myötä esineiden käyttötarkoitukset ja -kontekstit muuttuvat. Esimerkiksi graffitin tapauksessa alun perin teollisuuskäyttöön tarkoitetut spraymaalit saavat uuden kontekstin alakulttuurisen estetiikan välineinä. Punkissa taas hakaneula muuttuu koruksi ja ryhmätunnukseksi.

Stuart Hall ja Tony Jefferson (1993, 45) näkevät alakulttuurit eräänlaisena oman tilan löytämisenä: ”[Alakulttuurit] luovat tilaa nuorisolle: kulttuurista tilaa lähiympäristössä ja instituutioissa, vapaa-ajan rentoutumismahdollisuuksia, konkreettista tilaa kadulla ja kadunkulmassa. Ne auttavat merkkamaan oman territorion.” Missä alakulttuurissa tämä tulkinta olisikaan ilmeisempi kuin juuri graffitin kohdalla? Yksi tunnetuimmista birminghamilaisen perinteen edustajista, tyylien merkitystä teoksessa *Subculture: The Meaning of Style* tutkinut Dick Hebdige (1979, 3), kiinnitti huomiota myös graffitiin: ”[G]raffiti voi olla jännittävää luettavaa. Ne vaativat huomiota. Ne ovat ilmaus sekä voimattomuudesta että vallasta: vallasta uudelleenmuokata.”

Birminghamin ongelmina on kuitenkin nähty liian jähmeä erottelu valta- ja alakulttuuriin sekä työväenluokkaisten nuorten kapinallisuutta puolustava poliittinen agenda (Muggleton & Weinzierl 2003, 7-8). Tätä seuraavaa paradigmatäännettä onkin kuvattu ”alakulttuurisen herooismin” lopuksi (mt., 6). Monet tieteenharjoittajat ovat nähneet alakulttuurit kohinana, jossa on syvä, romanttinen ja poeettinen resonanssi (Stahl 2003, 2). Birminghamiin kohdistetusta kritiikistä huolimatta koulukunta on myös itse kyseenalaistanut lähtökohtiaan, ja suhtautuminen ”resistanssiin”, ”autenttisuuteen” ja ”herooisuuteen” oli lopulta ambivalenttia (Gelder 2005, 13).

Birminghamin tutkimusotetta on kritisoitu myös sukupuolisensitiivisyyden puutteesta. Empiria ja analyysi ovat kohdistuneet poikiin ja tytöt ovat jääneet marginaaliin – kuten alakulttuureissakin. Niin Suomessa kuin Iso-Britanniassakin tyhjiötä on täyttänyt tyttötutkimus 1980-luvulta alkaen. Tyttöjen asema nuorisokulttuureissa on hahmotettu erilaisena, usein joustavampana ja sukkuloivampana poikiin verrattuna. (Perho 2010, 63.) Tyttöjen asemaa alakulttuureissa ja alakulttuuritutkimuksen paradigmassa on arvioinut myös David Muggleton (2005), jonka mukaan tytöt voivat saada huomattavia hyötyjä alakulttuurijäsenyydestä. Vaikka tyttöjen asema vaikuttaa edelleen yhtä

alisteiselta kuin 1970-luvun feministisissä kritiikeissä, on tyttöjen tutkiminen heidän omilla ehdoillaan toisaalta paljastanut, että heidän kokemansa vastarinnan tunne on vastaava kuin pojilla. (Mt., 171.)

Alakulttuurien tutkimuksessa Birmingham ja Chicago ovat kokemassa myös jonkinasteista renessanssia, jolloin tutkimus palaa tarkastelemaan alakulttuureja niiden omien merkitysmaailmojen läpi. Tutkimuksessa hyödynnetään metodeja, joilla päästään lähelle kohdetta ja samalla laajojen teoreettisten apparaattien käyttö vähenee. (Ks. esim. Perho 2010.) Birminghamilaisten teemojen tärkeyttä nykyäänkin korostaa myös Tarja Tolonen (2010, 18), jonka mukaan kulttuurisen luokkavirityksen lisäksi voi tutkia ryhmien eetosta ja nuorten ryhmien tulkitsemia huolenaiheita ja polttopisteitä. Tolosen mukaan luokkaan perustuvat ”elämäntapaisuudet” pitävät osittain pintansa, vaikka niitä ei luokasta johtuviksi mielletäisikään (mt., 19). Vielä kauempaa vauhtia ottaa jälkialakulttuuriparadigmaankin erikoistunut David Muggleton, joka teoksessaan *Inside Subculture – The Postmodern Meaning of Style* (2000) kutsuu tutkimusotettaan ”neo-weberiaaniseksi”, mikä tarkoittaa paluuta tutkittavien motiivien, arvojen ja pyrkimyksien kartoittamiseen.

4.2 Postmoderni hajaannus: alakulttuureja on ja ei ole

1990-luvulta alkaen muodostuneessa jälkialakulttuurikeskustelussa alakulttuurien rajat ovat hämärtyneet. Jopa koko alakulttuuri-käsitteen relevanssi on kyseenalaistettu. Sosiologi Chris Jenks (2005, 145) kirjoittaa alakulttuuriteorioita käsittelevän kirjansa päätteeksi: ”Mitä [alakulttuuriteorioiden tarkastelu] sitten tarkoittaa käsitteen ”alakulttuuri” kannalta, konseptin josta aloitimme? Tuntemukseni on, että idea on aikansa elänyt.” Jotkut ovat ehdottaneet alakulttuurin korvaamista esimerkiksi ”elämäntyylin” (*lifestyle*) käsitteellä (ks. esim. Reimer 1995). Tässä yhteydessä elämäntyyli viittaa erilaisten kulutustuotteiden luovaan yhdistelyyn, jolla muokataan omaa identiteettiä ja imagoa (Bennett & Kahn-Harris 2004b, 13).

Kuten laajemmankin tason post-, jälki- tai myöhäismodernia aikakautta koskeville analyyseille tyypillistä, myös alakulttuurien yhteydessä identiteettien katsotaan muuttuneen alati häilyvämmiksi. Informaatio ja ihmiset liikkuvat aiempaa

vilkkaammin, ja globaali vuorovaikutus tekee kulttuurimuodoista paikallisen ja ylikansallisen välisiä sekamuotoja, Ulrich Beckin käsitettä käyttäen ”glokaaleja”. Jälkialakulttuurisen paradigman perusta on se, että alakulttuuriset rajat ovat hajonneet, kun tyylin, musiikin ja identiteetin väliset suhteet ovat heikentyneet ja muuttuneet ”notkeammiksi” (Bennett & Kahn-Harris 2004b, 11).

Nuoruutta elämänvaiheena tarkastellessaan tanskalainen Sven Mørch (2005, 29) puhuu muutoksesta elämänkaarien de-institutionalisoitumisena, mikä asettaa haasteita nuorten integroinnille osaksi muuta yhteiskuntaa. De-institutionalisoituminen viittaa siihen, että nuorten sidos erilaisiin elämänvaiheita ohjaaviin instituutioihin on entistä löyhempi. Toisaalta myös perinteiset indikaattorit kuten luokka, sukupuoli, etnisuus ja ylisukupolviset suhteet vaikuttavat siihen, miten nuori kehittyy myöhäismodernin yhteiskunnan toimijaksi (mt., 29). Nuorella on siis enemmän henkilökohtaista valtaa muokata elämänkaartaan. Moninaisten identiteettiprojektien mahdollisuus fragmentoi ja yksilöllistää. Avainsanoja ovat liike, muutos ja sekoittuminen, jotka aiheuttavat myös alakulttuuri-käsitteen hämärtymisen ja määrittelyongelman.

Jälkialakulttuurinen paradigma tunnustaa Birminghamin koulukunnan ansiot, mutta suhtautuu niihin kriittisesti. Samalla se hylkää birminghamilaisen romanttisen radikalismia ja suhtautuu tutkimuskohteeseensa pragmaattisemmin. (Muggleton & Weinzierl, 4.) Ken Gelder (2005, 12) on pitänyt käännettä myös metodisena: jälkialakulttuurinen tutkimus on hylännyt birminghamilaisen tavan tarkastella kulttuureja semioottisina merkkeinä. Sen sijaan itse tutkimuksen kohteet ovat olleet esillä konkreettisemmin muun muassa haastattelujen ja etnografisten metodien myötä.

Jälkialakulttuurinen teoretisointi on hyödyntänyt aineksia myös muun muassa Pierre Bourdieun, Judith Butlerin ja Michel Maffesolin tuotannoista. Bourdieun osalta keskeisiä ovat olleet etenkin maun, distinktion ja kulttuurisen pääoman käsitteet. Butlerin myötä keskusteluun on tullut identiteettien performatiivisuus. Maffesoli on vaikuttanut keskusteluun käsityksellään uusheimoista. (Muggleton & Weinzierl 2003, 5.) Maffesolin mukaan elämme aikaa, jolloin massakulttuuri on disintegroitunut ja hajonnut heimoiksi. Heimot rakentuvat kulutuskulttuurin iskusanoille ja brändeille. Muodostuu identiteettipolitiikkaa ja elämäntyylikulttuureja. (Maffesoli 1996.) Sarah

Thorntonille (1996) klubikulttuurit ovat Bourdieun kenttämalleja mukaillen kokoelma makuja, jotka kulutetaan tietyssä lokaatiossa. Thorntonin mukaan alakulttuuristen ideologioiden avulla nuoret tunnistavat oman ryhmänsä ja tekevät erontekoja muihin ryhmiin, vakuuttuen siitä etteivät ole massaan hukkuvia vaan jotain erityistä (mt., 10).

David Muggleton ja Rupert Weinzierl (2003, 3) määrittelevät jälkialakulttuurisen analyysin tapahtuvat tilanteessa, jossa globaalit valtavirrat ja paikalliset alavirrat (*substream*) uudelleenartikuloituvat ja -konseptualisoituvat moninaisin ja odottamattomin tavoin muodostaen uusia hybridisiä muotoja. Samankaltaisen muotoilun on esittänyt Andy Bennett (2005, 30): media toimii yhä mielivaltaisemmin, jatkuvasti kuvia ja informaatiota uudelleenkontekstualisoiden. Nämä muodot haastavat modernistiset tilan ja ajan sekä poliittisen ja diskursiivisen erottelut (emt., 30). Globaali graffitikulttuuri on kuvia ja informaatiota *an sich* ja sen erilaiset visuaaliset elementit leviävät internetin välityksellä lähes heti maalausten teon jälkeen.

Hieman paradoksaalisesti median ja kuluttajuuden keskeisyys on kuitenkin jättänyt yksilöille tilaa muokata subjektiviteettiaan, suhtautua maailmaan refleksiivisesti. Median välittämät kulttuuriset resurssit antavat aineksia identiteetin muokkaukseen ja sen rakenteellisen aseman uudelleenarviointiin. (Bennett 2005, 54.) Modernistinen ajatus totaalisen byrokratisoituneesta kontrollista on haastettu yksilöllisillä intohimon, epäloogisen ja imaginäärisen ilmauksilla (Gardiner 2000, 15).

Kulutuskulttuurin myötä ihmiset ovat tulleet entistä itsetietoisemmiksi ja kriittisemmiksi toimijoiksi. Yksilö käsittää itsensä ”projektina”, jota kehitetään ja josta tullaan entistä tietoisemmaksi. Tällöin yksilö haastaa omilla pyrkimyksillään ennalta käsikirjoitetun elämänkaaren. (Bennett 2005, 56.) Identiteetistä tulee konstruoitu sen sijaan, että se olisi rakenteellisesti determinoitu (emt., 64). Saatavilla olevat kulutustuotteet determinoivat kokemuksen muotoja kulloisessakin tilassa. Hyödykkeiden, palveluiden, ideoiden, kuvien, pääoman ja ihmisten entrooppinen liike määrittyy niiden paikallisten rakenteiden mukaan, joiden läpi ne kulkevat. (Stahl 2003, 34.) Internetin kaltaiset uudet mediat luovat uusia sosiaalisia yhteyksiä ja kanavia ideoiden, rahan ja informaation liikkeelle. Niiden myötä myös paikallinen eletty kokemus muotoutuu uudelleen. (Mt., 36.)

Dan Laughey (2006, 45-46) näkee jälkialakulttuurikeskustelun siirtymisenä pois binaarisista dominanssi-resistanssi- ja valtavirta-vaihtoehtoinen -jaotteluista. Laughey esittää, että, perinteisen alakulttuuritutkimuksen käsitteet elävät edelleen, huolimatta nuorisoalakulttuurien jonkinlaisesta poismenosta 1970-luvun lopun punkin jälkeen (mt., 46). Laughey'n käsitys punkista viimeisenä alakulttuurina on tosin hieman erikoinen, koska alakulttuurien kenttä on punkin jälkeen vain jatkanut kehittymistään ja pluralisoitumistaan: täsmällisempää olisi puhua punkista viimeisenä avoimen resistanttina alakulttuurina. *Establishment*-vastaisuuttakin on ilmennyt myöhemmin esimerkiksi rave-kulttuurin varhaisina vuosina. Itse punk-kulttuuri elää edelleen osana alakulttuurien kirjoa, vaikkakin kuihtuneena ja yhteiskunnallisen shokeerausvaltansa menettäneenä.

Alakulttuuriset identiteetit ja niiden tunnistettavuus ovat myös säilyneet, kuten Muggletonin (2000) haastatteluissa on ilmennyt (mt., 46). Myös vastarinta jälkialakulttuureissa on mahdollista, mutta sen yhteydessä tulee huomioida jälkialakulttuurisen autenttisuuden muuttuva luonne ja sitä muokkaavat mediasimulaatiot ja historiaton estetiikka (mt., 46). Historiattomuus ilmenee esimerkiksi niin, että nuorisokulttuureista tulee markkinointivälineitä, joihin rinnastettava musiikki kadottaa sidoksensa sosiaalisiin ja historiallisiin konteksteihinsa (mt., 47).

Jälkialakulttuurinen ideologia arvottaa yksilöllisen yli kollektiivisen ja eron sekä heterogeenisyyden ohi kollektivismiin ja mukautumisen. Tai sitten jälkialakulttuurit ovat vain yksi epäpoliittinen leikki postmodernissa mielihyväämaailmassa, joka keskittyy pinnan spehtaakkeleihin alla piilevien ideologioiden sijaan. (Muggleton 2000, 49). Yksilökeskeisen maineen tavoittelun lisäksi graffitikulttuuri on Suomessa mobilisoinut melko laajoja mielenosoituksia, mikä osoittaa kollektiivisen tason olemassaolon. Kollektiivisesta tasosta kielii myös vuonna 2010 perustettu Funk On ry², joka pyrkii järjestämään muun muassa laillisia graffitinmaalaustapahtumia ja edistämään hiphop-kulttuuria. Rekisteröityneen järjestötoiminnan synty kertoo siitä, että kaupallistumisen lisäksi alakulttuuritoiminta voi organisoida muun yhteiskunnan määrittelemiä toiminnallisiin normeihin.

² Ks. <http://funkon.org>.

Jälkimodernia yhteiskuntaa ja rock-kulttuureja analysoidessaan Lawrence Grossberg (1992, 202) korostaa yhä kiihtyvää, jatkuvaa muutosta. Yksilön velvollisuus on luoda tyhjästä makunsa, politiikkansa ja koko elämänsä (mt., 202). Grossbergin mukaan yhteiskunta on epäonnistunut välittämään nuorisolle kertomuksia ja merkityksiä, jotka antaisivat heille merkityksellisen paikan historiassa (mt., 203). Traditionaalisten identiteettien hajotessa ja uusien identiteettitarjokkaiden epäonnistuessa lopputuloksena on identiteettikriisi, joka diagnosoidaan psyykkiseksi häiriöksi (mt., 203).

Alakulttuurisen autenttisuuden ideologian myötä nuoriso on kuitenkin pystynyt artikuloimaan eletyn optimismin ja kyynisyyden ristiriidan, vaikka epätoivona koettu kyynisyys onkin muuttunut ylenmääräiseksi ironiantajuksi (Grossberg 1992, 208-209). Epäonnistuneet ideologiat ovat vaihtuneet ideologian mahdottomuudeksi (mt., 209). Tässä postmodernissa tilassa yksilö toimii minimaalisten odotusten mutta maksimaalisten halujen turvin (mt., 215). Vaikka kaikki mielikuvat ovat yhtä keinotekoisia ja mielihyvät yhtä täyttymättömiä, ihmiset tarvitsevat silti mielikuvia ja toteutuneita mielihyviä (mt., 226).

Myöhäismodernia nuorisokulttuuria tutkiessaan Jaana Lähteenmaa (2001) esittää, että keskeinen myöhäismoderneja nuorten alakulttuureja jäsentävä piirre on niiden suhde kollektiivisten edistyskertomusten murenemiseen ja alakulttuureissa vallitseva yhteisöllisyyden aste. Esimerkiksi eläinoikeusliikkeen uudet utopiat ihmisten ja eläinten täydellisestä tasa-arvosta ovat vastine edistyskertomusten puutteelle. Vanhoihin kertomuksiin takertuvat esimerkiksi skinheadit. Yhteisöllisyydessä ääripäinä ovat tiukka sitoutuminen alakulttuuriin ja sukkulointi useissa kevyissä yhteisöissä. Kevyt sitoutuminen useisiin eri yhteisöihin – joka oli tyypillistä myös joillekin graffitimaalareille – kulkee käsi kädessä yksilöllisyyden kanssa. Löyhä sidonnaisuus mahdollistaa yksilöllisyyden vaalimisen. (Lähteenmaa 2001, 67-72.)

Yksilöllisyyttä korostaa myös pääkaupunkiseudun nuorisoa aikalaistieteellisesti tutkinut Mikko Salasuo (2006, 31), jonka mukaan nuorisokulttuurin atomisaatio on johtanut kollektiivisen kulttuurin pisaroitumiseen maffesolilaisiksi pienryhmiksi ja heimoiksi, ja prosessin jatkuessa lähestynyt hyperindividualistista yksilösumua. Myöhäismodernissa ajassa yksittäiset taustatekijät, kuten instituutiot, eivät determinoi

yksilön valintoja: jos elämä oli aiemmin ylimäärittynyttä, on se nykyään enemmänkin alimäärittynyttä (Salasuo 2006, 31).

Yhteenvedonomaaisesti Muggletonin mukaan (2000, 50) nuorison alakulttuureja on edelleen, mutta postmoderni aika voimistaa niiden esteettisiä piirteitä, ja itse alakulttuurit ovat vähemmän kollektiivisia. Yksityiskohtana mainittakoon, että vuonna 2005 julkaistussa kulttuurintutkimuksellisessa hakuteoksessa *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society* (Bennett & al., 2005) käsitettä "alakulttuuri" (*subculture*) ei esiinny, vaan lähin siihen rinnastettava termi lienee "liike" (*movement*), ja käsite "nuoriso" (*youth*) listataan myös. Jotkut ovat käyttäneet myös termiä "mikrokulttuuri" (ks. esim. Feixa 2005). Alakulttuurien olemassaolon kannalta keskeistä on myös se, onko olemassa riittävän koherenttia valtakulttuuria, jota vasten ne voivat peilata itseään. Jälkialakulttuurikeskustelussa kyse on kokonaisvaltaisesta rajojen ja elämäntapojen yhä kasvavasta häilyväisyydestä ja moniaineeksisuudesta, joka kaihtaa käsitteellisiä yksinkertaistuksia.

5. Haastatteluaineistot ja niiden käyttö

Sekä aineiston että menetelmien suhteen tekemäni ratkaisut sijoittuvat nuorisotutkimuksessa 1980-luvulta alkaen vallinneeseen paradigmaan, jota Vesa Puuronen (2005, 19) kutsuu ”konstruktionismien” ajaksi, joskin aineksia on myös aiemmasta ”realismien” ajasta. Kyseistä paradigman muutosta ei tulekaan tulkita katkoksenä, vaan konstruktionistinen ja kielellinen käänne on myös jalostanut ”realismien” ajan menetelmiä.

Ontologisesti tyypillisiä konstruktionistiselle paradigmalle ovat relativismi ja sosiaalisesti, paikallisesti tuotetut todellisuudet. Tietoteoreettiset, lähtöoletukset ovat subjektivistisia ja suhde tutkittaviin vuorovaikutuksellinen. Metodologiset ideaalit ovat dialogisia, kokeellisia ja tulkinnallisia, ideaalinen data koostuu ”teksteistä”. Aineistoina paradigma on hyödyntänyt haastatteluja ja tekstejä, ja tehnyt niistä diskurssi- ja keskusteluanalyysia sekä narratiivista ja retorista analyysia. Tutkimus pyrkii ymmärtämään, dekonstruoimaan ja rekonstruoimaan kohdettaan. (Puuronen 2005, 19.)

5.1 Miksi juuri haastatteluja?

Tutkimuksen ensisijainen aineisto koostuu haastatteluista, joita tein yhteensä 15 kappaletta. Haastattelut olivat muodoltaan niin sanottuja puolistrukturoituja teemahaastatteluja, eli ne etenivät eri teemoihin jaetun kysymysrungon mukaan (ks. Liite 1). Puolistrukturoitu muoto mahdollistaa sen, että haastatteluissa voi tilanteen ja tarpeen mukaan ottaa vapauksia, jos esimerkiksi lisäkysymysten avulla on saatavilla aihepiirin kannalta olennaista, ehkä yllättävääkin informaatiota. Tämä ei ole mahdollista esimerkiksi survey-kaavakkeen kanssa. Toisaalta puolistrukturoidussakin haastattelussa on rakenne, joka tekee haastatteluista jossain määrin vertailukelpoisia ja yhdenmukaisia. Asioiden kysyminen suoraan tutkittavilta oli luonteva ratkaisu, koska olin nimenomaan kiinnostunut siitä, mitä he itse ajattelevat toiminnastaan. Puolistrukturoitu haastattelu sopii myös tilanteeseen, jossa kyseessä ovat intiimit ja arat aiheet tai joissa halutaan selvittää heikosti tiedostettuja asioita, arvostuksia, ihanteita ja perusteluja (Metsämuuronen 2006, 115). Koska graffititoiminta on pääosin laitonta ja maalarit

varovaisia, oli rauhallinen ja luottamuksellinen haastattelutilanne luonteva valinta aineistonkeruun lähtökohdaksi.

Toinen vaihtoehto päästä selville tutkittavien intentioista olisi ollut käyttää media- ja verkkoaineistoja. Ensin mainitussa tapauksessa informaatio on käynyt läpi toimitusprosessin, jolloin se on jo muuttunut alkuperäisestä muodostaan johonkin muuhun. Graffitia käsittelevissä artikkeleissa haastatellut ovat useimmiten myös lähinnä kaupungin virkamiehiä, eivätkä itse maalareita. Verkkoaineistojen, kuten keskustelupalstojen, aineisto on suoraa maalarien puhetta (merkityksessä teksti), mutta tätä aineistoa oli valitettavan vähän käytössä. Esimerkiksi Basso-keskustelupalstan graffitiketjuissa on satoja viestejä, mutta pääosin kommunikointi on vähäsanaista ja koskee keskusteluketjuun lähetettyjä kuvia ja ajankohtaisia muutoksia kontrollipolitiikassa – itse maalaustoimintaa ei juuri pohdita. Erilaiset etnografiset metodit olisivat olleet myös harkitseminen arvoisia, mutta eri syistä en lopulta päätenyt hyödyntämään niitä. Lisää tästä ratkaisusta luvussa 5.4.

Toista kiistanalaista ja stigmatisoitua ryhmää, prostituoituja, tutkiessaan Anna Kontula (2008, 231) kirjoittaa: "Ihmisten intentioiden ymmärtäminen voi tapahtua vain heidän tuottamiensa tekstien tai toiminnan kautta. Toiminta perustuu useimmiten jonkinlaisiin pyrkimyksiin, ja näitä pyrkimyksiä on mahdollista jossain määrin jäljittää - siinä mitassa kun ihmiset yleensä pystyvät toisiaan ymmärtämään." Oma pyrkimykseni on siis haastattelujen avulla päästä selville graffitimaalarien pyrkimyksistä - siinä mitassa kun pystymme toisiamme tulkitsemaan.

5.2 Aineistonkeruun eteneminen, haastattelujen toteutus ja aineiston piirteitä

Haastattelumetodin valinta edellytti luonnollisesti haastateltavien rekrytointia. Ennakkoletukseni oli, että rekrytointi saattaisi tuottaa ongelmia, koska tilanne graffitin ympärillä on ollut jännitteinen. Luulin, että ilmoitukseni herättäisi epäluuloja, vastustusta tai ainakin välinpitämättömyyttä. Luulo osoittautui kuitenkin vääräksi. Sain muutamassa viikossa noin kolmekymmentä yhteydenottoa, joista vain yksi oli selkeän vihamielinen. Lopulta haastatteluja toteutui 15. Osa kontakteista hiipui prosessin

aikana, mikä ei kuitenkaan johtunut siitä, että tutkijan ja haastateltavien välillä olisi ilmennyt erimielisyyksiä. Osa kontakteista myös syntyi niin, että haastateltu henkilö kertoi haastattelun jälkeen tutkimuksesta eteenpäin ystävilleen. Ilmeistä on, että haastatteluihin on valikoitunut alakulttuuriinsa varsin intohimoisesti suhtautuvia henkilöitä satunnaisharrastelijoiden sijaan: useimpien haastateltujen tieto kulttuurista oli syvällistä ja näkemykset perusteltuja.

Rekrytoinnit on tehty jättämällä ilmoitus verkon Basso- ja Stealth Unit -keskustelupalstoille. Molemmat palstat ovat väljästi määriteltynä keskittyneet niin sanottuun urbaanin kulttuuriin: hiphoppiin, elektroniseen musiikkiin, klubeihin, katumuotiin ja räväköihin ajankohtaisilmiöihin. Basson sivuston käyttäjämäärä on huomattavasti suurempi, ja kyseistä sivustoa pyörittävällä yrityksellä on myös oma lehti ja radiokanava. Stealth Unit on sen sijaan pienemmän piirin palsta, jonka tausta on drum 'n' bass –musiikissa ja sen ympärille ryhmittyneessä organisaatiossa. Koska Basson palstalla ilmoitusta kommentoitiin jonkin verran, raportoin ajoittain tutkimuksen ja haastattelujen etenemisestä, jolloin ilmoitukseni sai lisähuomiota ja oletettavasti johti uusien haastateltavien yhteydenottoihin.

Haastatellut on rekrytoitu sillä preferenssillä, että he olisivat käyneet läpi koko alakulttuurikarriäärin, ja olisivat pääpiirteittäin jo ”eläköityneet” toiminnasta. Ajankohtaisen näkökulman saamiseksi pidin takaporttia auki myös muutamille aktiivisille, nuoremmille maalareille, ja heitä haastatteluihin osallistuikin muutamia. Juuri kukaan haastatelluista ei ollut toimintaa täysin lopettanut, vaan useimmat kävivät esimerkiksi satunnaisesti maalaamassa luvallisilla seinillä. Kokemukset graffitin peruspiirteistä näyttäytyivät melko samanlaisina haastatellun iästä riippumatta.

Ongelmat metodin ja haastattelujen sisällön suhteen ovat ainakin kahdenlaisia: konventionaalinen kaunistelu eli ihmisten taipumus esittää itsensä positiivisessa valossa, sekä onnellisuusmuuri eli sosiaalinen tapa ylläpitää todellisuutta positiivisempaa julkisivua (Kontula 2008, 241). Monissa haastatteluissa sain toisaalta tietoa, jonka voi tulkita henkilöhistoriallisesti vakavaksi ja negatiiviseksi, joten lyhyistä haastattelutilanteista huolimatta oletan onnellisuusmuurin ja kaunistellun julkisivun

ylläpidon raottuneen välillä. Esimerkkinä kaunistelusta voi pitää esimerkiksi sitä, että kysyttäessä välineistä maalarit kyllä kertoivat maalien tyypeistä ja niiden myyntipaikoista. Maalien hankkimista varastamalla ei kuitenkaan mainittu ilman, että tiedustelin asiasta erikseen.

Jo ensimmäisissä yhteydenotoissa tuli kuitenkin esille piirre, johon en ollut varautunut: monet suostuivat vain sähköpostitse tapahtuvaan haastatteluun. Pyyntö osoitti kenties sitä epäluuloa, jota aluksi odotinkin ilmenevän. Sähköpostihaastattelu poikkeaa kasvokkain tehdystä haastattelusta etenkin siinä, että vuorovaikutteinen ja spontaani elementti puuttuu. Vuorovaikutus sähköpostihaastatteluissa on vähemmän ilmaisuvoimaista, koska eleet, ilmeet ja äänenpainot puuttuvat (Kuula 2006, 175). Metodista on myös vähänlaisesti aiempia kokemuksia ja niitä arvioivaa kirjallisuutta. Toisaalta sähköpostihaastattelussa on etunsa, koska kirjallisesti vastauksiaan miettivä voi rauhassa pohtia sanottavaansa. Samoin positiivisena voi tulkita sen, että visuaaliset ja ei-verbaaliset tekijät, jotka todellisessa vuorovaikutustilanteessa määrittävät valta-asetelmia, eivät ole läsnä sähköisessä kommunikaatiossa (mt., 174).

Tein joka tapauksessa valinnan, että kokeilen miten sähköpostihaastattelu onnistuu ja tarkastelen niiden informaatioarvoa sen pohjalta. Koska sekä ensimmäinen kasvokkain tehty haastattelu että sähköpostihaastattelu osoittautuivat sisällöltään ja pituudeltaan melko samankaltaisiksi, päätin tehdä sähköpostihaastatteluja jatkossakin, jos haastateltava sitä vaati. Sähköposti- ja kasvokkaishaastattelujen erot näkyvät tutkimuksessa käytetyissä sitaateissa paikoitellen puhe- ja kirjakielen muodollisina eroina.

Joissain tapauksissa sähköpostihaastattelu oli myös käytännön pakko, koska haastateltava asui niin kaukana, että haastattelumatka ei olisi ollut taloudellisesti tai ajallisesti järkevä ratkaisu. Käyttämällä sähköpostihaastatteluja tutkimuksen maantieteellinen variaatio siis lisääntyi, eikä raja-alue jäänyt vain pääkaupunkiseutuun. Ja kuten kasvokkaishaastattelujen tapauksessa, voi sähköpostihaastattelukin johtaa pidempiaikaiseen kirjeenvaihtoon ja vuorovaikutukseen (Gray et al. 2007, 174). Näin tapahtuikin joidenkin haastateltujen kohdalla, joilta kysyin jälkeinpäin lisätietoa joistain

yksittäisistä haastatteluissa ilmenneistä seikoista. Lopulta kasvokkaishaastatteluja kertyi kuusi ja sähköpostihaastatteluja yhdeksän.

Kasvokkaishaastattelut on tehty pääosin haastateltavien ehdottamassa paikassa, kuten heidän kotonaan, työpaikallaan tai jossain kahvilassa. Annoin haastateltaville vapauden valita paikan, koska en halunnut luoda tilanteesta minkäänlaisia ennakkokäsityksiä: itse fyysinen tilakin voi määrätä haastattelun luonnetta tai viestittää sille asetetuista odotuksista (Kontula 2008, 257). Haastattelujen keston vaihteluväli oli noin 45-90 minuuttia. Sekä sähköposti- että kasvokkaishaastattelujen tapauksessa oli henkilöitä, jotka vastasivat kysymyksiin vain muutamalla sanalla. Toisaalta useat kertoivat hyvin seikkaperäisesti ja laajasti graffitiin liittyvistä asioista. Noin kymmenen haastattelun kohdalla oli ilmeistä, että sisällöllisissä pääpiirteissä ei tullut enää esiin mitään olennaisesti uutta, toisin sanoen aineisto alkoi saturoitua. Yksityiskohdissa oli kuitenkin sen verran vaihtelua, että jatkoin haastattelujen tekemistä alunperin tavoittelemastani kymmenestä. Sähköpostihaastattelut myös säästivät litteroinnin vaivan, mikä joudutti prosessia ja johti suunniteltua laajempaan aineistoon.

Useimmat haastatteluista etenivät varsin tarkasti kysymysrungon mukaan, eikä keskustelu polveillut juurikaan sivuun etukäteen kaavaillusta suunnitelmasta. Joissain tapauksissa kuitenkin jokin ilmennyt näkökulma herätti mielenkiintoni siinä määrin, että annoin keskustelun ohjautua tai joillain kysymyksillä ohjasin sitä hieman suunnitellusta sivuun. Haastattelujen yhteydessä kävin myös joidenkin haastateltujen kanssa katsomassa lähiseudun graffiteja, jolloin pyrin vapaamuotoisesti keräämään tietoa etenkin käytännön maalaamisesta ja graffiteihin liittyvistä tyylillisistä seikoista. Keskusteluja ei nauhoitettu, mutta ne palvelivat hyvin taustatietona ja eräänlaisena pienoisetnografiana. Tutkimusprosessin alussa haastattelin myös Helsingin Nuorisoasiainkeskuksen Antti Salmista, joka on sekä virkansa puolesta että vapaa-ajallaan ollut aktiivinen pääkaupunkiseudun graffitikulttuurissa. Myös tämä keskustelu – jota voi kutsua metodologisella termillä *asiantuntijahaastattelu* - pohjusti tutkimusprosessia hyvin, vaikka haastattelusta saatuja tietoja ei ole suoraan käytettykään.

Haastatellut ovat itse valinneet nimimerkkinsä. Joissain tapauksissa keksin nimimerkin itse, koska haastateltu niin pyysi tai ei itse keksinyt mitään. Haastateltujen iät saattaisivat joidenkin sitaattien kohdalla kontekstualisoida puheen sisältöä hyödyllisellä tavalla, mutta tällöin henkilöistä tulisi joissain tapauksissa tunnistettavia, etenkin graffitikulttuuria tarkemmin seuraaville. Siksi yksilöityjä ikiä tai muitakaan taustatietoja ei ole kerrottu.

Haastateltujen ikäjakauma ulottui myöhäisestä teini-ikästä vajaaseen neljäänkymmeneen. Hajonta toi sisällöllistä monipuolisuutta, mutta myös vaihtelevia alakulttuurisia konteksteja. Esimerkiksi graffitiin kohdistettu valvonta on vaihdellut voimakkaasti, ja erilaisten kampanjoiden aikana toiminnan riskit ovat vaihdelleet. Sama ongelma pätee maantieteelliseen vaihteluun. Itse maalaustoiminta pääpiirteissään on kuitenkin ollut sen verran yhdenmukaista läpi vuosikymmenten, että laaja ikäjakauma ja eri kaupungit olivat yhdistettävissä samaan aineistoon.

5.3 Sisällöllinen ja temaattinen erottelu

Aineistomassaa lähestyin erottelemalla sen sisällön temaattisiin kokonaisuuksiin. Tematiikan runko muodostuu yksilön alakulttuuriosallisuuden elinkaaresta; ensimmäisistä vaikutteista sivuun siirtymiseen. Aktiivisimman toimintavaiheen aikana on tehty myös muita erotteluja liittyen esimerkiksi graffitialakulttuurin sosiaaliseen koostumukseen, toiminnan laittomuuteen ja maalaamisen teknis-tyylilliseen puoleen. Teemojen jäsentely aineistoa tarkasteltaessa on pitkälti samanlainen kuin haastattelujen kysymysrungossakin: esittelen siis aineiston tarjoaman lähtökohdan, jonka perusteella pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini ja pelkistämään aineiston ydinasiat teoreettisiksi yleistyksiksi, luomaan käsityksen graffitialakulttuurista niin, että se ylittää pelkän yksilöllisen kokemuksen. Kysymysten pohjalta teemoitellessa olennaiseksi muodostuu se, mitä informantit kunkin teeman kohdalla puhuvat: tällöin ei etsitä teemoja vaan merkityksiä (Moilanen & Räihä 2001, 53) Teemoittamisessa onkin maltettava pysyä uskollisena tekstille, koska muuten vaarana on se, että tulkitsija tuo tekstiin sellaisia teemoja, joita siellä ei ole (mt., 54).

Haastattelusitaatteja käsitellessäni pelkistän niiden ydinasiat yleiskielisempään muotoon ja vertailen havaintoja joihinkin muissa tutkimuksissa esiintyneisiin seikkoihin. Siirryttäessä sitaateista tutkimustekstiin tapahtuu siis eräänlainen käännösprosessi: alakulttuuriin osallistuvien käsitykset tulkitaan ja muotoillaan niin, että ne ovat käsiteltävissä sosiologisessa disipliinissä ja yleiskielisessä yhteiskunnallisessa keskustelussa. Luku 6 siis käsittelee aineistoa deskriptiivisesti, jotta maalarin uran kronologinen kaari ja toiminnan eri piirteet esittäytyisivät mahdollisimman havainnollisesti. Luku on teemoiltaan laaja, ja moni yksittäinen alaluku voisi muodostaa tutkimusaiheen jo itsessään. Tiheämpää kuvausta rajoittavat kuitenkin opinnäytteen mittakaava, aineiston rajallisuus ja toisaalta se, että pitkät kaaret vaativat yksityiskohdista tinkimistä – pyrkimykseni on laajan yleiskuvan antamisessa.

Sitaattien ja kuvailun suurta määrää puoltaa se, että tietoa aiheesta on alakulttuurin ulkopuolella vähän. Maalarit pyrkivät toimimaan salassa eikä mediakaan välitä juuri alakulttuuri-ihmisten omia kokemuksia ja näkemyksiä. Sitaatit eivät sinänsä peilaa todellisuutta sellaisenaan, vaan tuovat esiin inhimillisestä kokemuksesta kiinnostuneen tutkimuksen välttämättömän subjektiivisuuden (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005, 202). Kerätty aineisto ei siis välitä vain kuvaamaansa kokemusta, vaan myös niitä tapoja, joilla se tehdään puheessa yhä uudelleen eläväksi (mt., 202). Tämän merkityksellistymisprosessin voidaan nähdä jatkuvan myös tutkijan analyysissä ja lopulta tutkimuksen lukijassa (mt., 202). Merkitysrakenteiden avulla rekonstruoidaan tutkimuskohteen merkityksenannot ja pyrkimyksenä on rakentaa mahdollisimman kokonaisvaltainen merkityksenantojen verkosto. Tärkeää on myös ristiriitaisuuksien etsiminen. (Moilainen & Räihä 2001, 55.)

Luvussa 7 teen aineiston pohjalta teoreettis-käsitteellisempiä erotteluja ja tarkastelen aineiston relevanssia jälkialakulttuurikeskustelun kannalta. Tämä tarkoittaa aineiston abstrahointia: tutkimusaineisto järjestellään siihen muotoon, että sen perusteella tehdyt johtopäätökset voidaan irrottaa yksittäisistä henkilöistä, tapahtumista ja lausumista ja siirtää yleiselle käsitteelliselle ja teoreettiselle tasolle (Metsämuuronen 2006, 122). Teoreettis-käsitteelliset pelkistyksetkään eivät kuitenkaan tavoita sosiaalisen todellisuuden monimutkaisuutta ja monitulkintaisuutta, ja tieto jää väistämättä

puutteelliseksi, välilliseksi ja ristiriitaiseksi. Monet tärkeät havainnot voivatkin syntyä olosuhteissa, joihin vaikuttavat tutkijan sosiaalisen herkkyyden, luottamussuhteen rakentumisen ja sosiologisen intuition kaltaiset, vaikeasti artikuloituvat tekijät. (Kontula 2008, 251.)

5.4 Aineiston ja menetelmän rajoitteita: sukupuoli jakauman yksipuolisuus ja osallistuvan havainnoinnin puute

Graffitikulttuurin miesvaltaisuus on tosiasiallinen, vallitseva asiantila, joka heijastuu myös tähän tutkimukseen. Tulee kuitenkin huomioida, että määrällisesti kyseessä on *miesenemmistöinen* alakulttuuri, ei suljettu mieskulttuuri, johon naiset eivät voisi halutessaan osallistua. Tämä oli myös seikka, joka toistui haastatteluissa. Maalareista valtaosa suhtautui myönteisesti siihen, että naisia olisi enemmän mukana. Toisaalta naisten poissaolon syitä kysyttäessä maalarit alleviivasivat kulttuurissa miehekkäiksi kokemiaan piirteitä.

Esimerkiksi Nancy Macdonaldin – jota voi pitää keskeisimpänä ellei ainoana graffitia ensisijaisesti sukupuolinäkökulmasta tarkastelleena tutkijana – näkemyksiä en pysty verifioimaan tai kiistämään tämän tutkimuksen myötä. Haastatteluista kaikki olivat miehiä, ja naisnäkökulman seikkaperäinen tarkastelu edellyttäisi kulttuuriin osallistuvien tai siihen osallistumista yrittäneiden naisten kokemusten erittelyä. Koska graffitialakulttuurin sosiaalinen dynamiikka on ulkomaisen kirjallisuuden perusteella vaikuttanut maasta toiseen pääpiirteiltään samanlaiselta, olen esitellyt ulkomaisten tutkijoiden sukupuolinäkökulmasta tekemiä havaintoja lyhyesti, jotta sukupuoli jakauman miesvaltaisuudesta ja sen syistä sekä seurauksista saisi edes jonkinlaista osviittaa. Sukupuolinäkökulma edellyttäisi myös tutkimuksen sijoittamista osittain sukupuolentutkimukselliseen disiplinaariin, tai sen hajauttamista edellä mainitun ja alakulttuuritutkimuksen välillä, mikä ei tämän mittakaavan tutkimuksessa olisi perusteltua.

Tutkimukseni vajavaisuus tältä osin voi olla kuitenkin hedelmällinen lähtökohta tuleville töille. Sukupuolten välistä dynamiikkaa olisi aiheellista tarkastella eri

alakulttuureissa laajemminkin, ei pelkkään graffitiin rajautuen. Sukupuolijakaumat eri alakulttuurien välillä vaihtelevatkin merkittävästi: graffitin miesvoittoisuudesta esimerkiksi viime vuosina Suomessakin yleistyneeseen, prinsessamaisen lapsenomaisen ja vihjailevan seksuaalisen lolita-kulttuurin naisvaltaisuuteen. Tällaisissa ääripäissään alakulttuurit ovat ilmeisiä sukupuoli-identiteetin rakennusaineeksi ja myös irtiottoja toisesta sukupuolesta.

Koska haastattelut tapahtuivat kasvokkain tai sähköpostitse yksittäisen henkilön kanssa, jäi jotain graffititoimintaan liittyvästä sosiaalisesta puolesta epäilemättä pimentoon. Graffitiporukan eli crew'n toimintaan liittyvät seikat välittyivät vain kertomusten kautta. Jotta tämä puoli valottuisi paremmin, olisi syytä tehdä myös osallistuvaa havainnointia maalariporukoiden mukana. Tällöin jäsenyysi paremmin se, miten ryhmä kommunikoi keskenään, miten maalausreissun kaari jäsentyy, miten henkilöt kokevat sen eri vaiheet ja niin edelleen. Etnografian puute on ongelma sen suhteen, miten tutkielmassa kuvastuu toiminnan sosiaalinen taso. Sen sijaan alakulttuurisen biografian selvittämiseen etnografia ei sovi, koska elinkaaren pituus voi vaihdella muutamista vuosista vuosikymmeniin.

Etnografia antaisi kuvan spontaanista toiminnasta, haastattelujen ollessa etäältä reflektoituja. Etnografian tapauksessa tutkijan positio suhteessa tutkimuskohteeseen muuttuu kuitenkin haasteellisemmaksi: läheinen vuorovaikutus tutkittavien kanssa asettaa haasteensa neutraaliuden suhteen, ja joissain tapauksissa tutkija onkin esittäytynyt avoimesti maalareiden kaverina, ja esimerkiksi yhteiskuntapoliittisesti graffitikulttuurin oikeuksia puoltavana, asemansa kuitenkin eksplikoiden (ks. esim. Snyder 2009 ja Ferrell 2001). Toisaalta pidempiaikainen vuorovaikutussuhde syventää itse substanssia ja tuo esiin asioita, joita ei yksittäishaastattelulla voi tavoittaa.

Etnografisempi ote on tulevaisuuden graffititutkimuksille harkitsemisen arvoinen, vaikka asetelman järjestäminen voikin olla haasteellista. Useimpien maalareiden suhtautuminen ulkopuolisiin on varauksellinen, ja luottamuksen rakentaminen ottanee aikansa – näin on toki monien muidenkin tutkimuskohteiden kanssa. Tutkijan on myös mahdollisen kiinnijäämisen yhteydessä kyettävä turvaamaan oma asemansa ja

pystyttävä osoittamaan olevansa vain tarkkailijana. Tämä edellyttää myös muiden juridisten seikkojen arviointia, kuten sen, onko velvollinen toimimaan todistajana, jos maalareiden kiinnijääminen johtaa oikeudenkäyntiin. Myös eri tahojen tutkija-kirjailijaan kohdistama painostus on koettu voimakkaasti eikä tutkija ole ongelmatilanteissa välttämättä kyennyt pysymään puolueettomana tai välttymään sanktioilta (ks. Bogdanoff 2009) ³.

³ 22. marraskuuta 2005 Metro-lehti uutisoi, että graffiteista kirjaa valmistelevan henkilön epäiltiin sekaantuneen ”laajaan junien töhertelyvyyyhteen”.

6. Graffitimaalari: biografia alakulttuurissa ja tekemisen luonteesta

Alkava luku kuvaa kronologisesti maalarin uran rakentumista alakulttuurin sisällä ja graffititoiminnan eri piirteitä. Tarkastelu alkaa ensimmäisistä mielenkiinnon herättävistä tekijöistä, jotka inspiroivat aloittamaan harrastuksen. Tämän jälkeen siirrytään itse toimintaan ja sen piirteisiin. Lopuksi käydään läpi syitä, jotka johtavat vetäytymiseen sivummalle. Kertomus on yhteenveto 15 haastatellun yksittäisistä alakulttuuribiografioista, eikä rakentamaani kokonaisuutta tule käyttää yleistyksenä koskien jokaista mahdollista maalaria. Sen sijaan kertomus antaa kuvan siitä, millaista toiminta *pääpiirteissään* ja *usein* on. Luvussa esiintyvien sitaattien kohdalla on hyvä muistaa myös niiden maantieteellinen vaihtelu, joka kattoi viisi suurta suomalaista taajama-aluetta. Luku on tyyliään kuvaileva ja siinä ilmenneitä graffitikulttuurin piirteitä käsitellään teoriafragmenttien ja erilaisten yleiskäsitteiden avulla tarkemmin tutkimuksen päätösluvuissa.

6.1 Orastava mielenkiinto ja ensikokeilut

Ensin on havainto, joka herättää mielenkiinnon. Ympäristöä tarkkaileva pohtii, miksi seinillä on tuollaisia kuvia ja tekstejä. Kuka niitä tekee? Ensikosketus graffitiin syntyy useimmiten kaupunkiympäristössä, jossa alakulttuuri on saanut jonkinlaisen jalansijan. Jos ei ole asunut itse kaupungissa, niin muistikuvissa esiintyvät yleensä perheen matkat isompiin taajamiin, joissa maalauksia on nähty esimerkiksi junaratojen varsilla.

“Se oli tollasta 85-86 kun rupes oleen jo maalauksia ja bommauksia, ja Tikkurilan asemaa vastapäätä oli sellainen punatiilinen rakennus, joku varasto se oli, niin se oli tietysti maalattu ihan kauttaaltaan ja se mieletön värien maailma ja ne kaikki muodot ja ne karakterisysteemit, niin sarjakuviin menevänä pikkupoikana ne värit ja muodot teki tehtävänsä ja siihen innostu ja rakastu.”
(Faija)

Graffiti rantautui Suomeen 1980-luvulla ja siitä alkaen graffitia on myös vaihtelevasti käsitelty eri medioissa, joista virikkeitä on voinut saada. Niin ikään pienempien paikkakuntien ja jopa syrjäseutujen bussipysäkeissä, tunneleissa ja kiinteistöissä on voinut nähdä jälkiä maalausyritelmistä. Ja olipa virikkeen lähde mikä hyvänsä, on

reaktio yleensä samankaltainen: graffitissa kiehtoo tekemisen omaehtoisuus, tekijöiden mystisyys ja esteettisesti räväkkä esillepano. Graffiti tuo maalareiden mukaan kaupunkikuvaan luonnetta.

“En vieläkään ole oikein ymmärtänyt, että mikä siinä kiehtoo, mutta jotenki se vaan näytti seinissä nii hyvältä. Tägit ovat monen mielestä sotkua verrattuna piisseyhin ja ymmärrän tämän erittäin hyvin, mutta jotenki ne vaan lisää kaupunkikuvaan luonnetta ja semmosta ruffia meinikiä. Paljon vaikutti myös salamyhkäisyys: kuka on kuka ja kuka on paras? Tottakai myös väripiissi on aina parempi ku puhdas harmaa.” (Jonde)

Useiden haastateltujen kohdalla klassiset graffitikirjat, kuten *Subway Art* (1984) ja *Spraycan Art* (1987), keräävät mainintoja innostajina. Edelleen laajasti luetut kirjat dokumentoivat 1980-luvun New York -henkisiä tyylejä. Kirjojen, lehtien ja elokuvien kuten *Wild Style* (1982) ja *Style Wars* (1983) merkitys kansainvälisten tyyli-vaikutteiden keräämisessä oli korostunut etenkin ennen internetin esiinmarssia. Graffitiä käsiteltiin jo varhain kotimaisissa medioissa, ja esimerkiksi Yleisradio tuotti dokumentin Pasilan ”galleriasta”, joka on Pasilan ratapihalta Itä-Pasilan suuntaan kulkeva junatunneli. Tunneli toimii edelleen suosittuna maalauspaikkana, jossa käyvät niin aloittelijat kuin kokeneemmatkin tekijät. Tutkimusta tehdessä kävin tutustumassa tunnelin nykytilaan kahden haastatellun kanssa.

Nykypäivänä internet mahdollistaa valokuvien nopean ja helpon jakamisen, ja esimerkiksi kotimainen Kromi-sivusto julkaisi satoja graffitikuvia kuukausittain ennen lopettamistaan joulun tienoilla 2009⁴. Suomessa on julkaistu myös useampia zine-tyyppisiä graffitilehtiä (*fanzine*, pienilevikkinen ja omin voimin tuotettu alakulttuurilehti). Stephen Duncombe (1997, 15) on kirjoittanut zine-kulttuurista: ”Vaikka zine-maailma operoi marginaalissa, sen huolet ovat tuttuja meille kaikille: kuinka saada tunnustusta yksilönä, kuinka rakentaa tukea antava yhteisö, kuinka elää merkityksellisestä elämästä, kuinka tehdä jotain mikä on omaa.” Alakulttuureista kumpuavat lehdet ja muut julkaisut representoivat niiden ydinpiirteitä; Duncomben sitaatissa sanan ”zine-maailma” tilalla voisikin olla alakulttuuri.

⁴ <http://www.krmi.net/> Sivusto toimii edelleen arkistona kuville ja graffiti käsitteleville lehtiartikkeleille.

”Livenä muistan nähneeni ensimmäisen kerran graffiteja Kulosaaren meluaidassa, erityisesti Freddy Kruger on piirtynyt vahvasti mieleen. Ikää on silloin ollut varmaankin noin 10 vuotta ja jollain Helsingin reissulla tuo on osunut silmään metromatkalla. Samoihin aikoihin aloin tosissani kiinnostua skeittauksesta ja Thrasherissa (skeittauslehti) oli tuohon aikaan myös graffitia, eli se on ollut ensimmäinen kosketus ‘graffitimediaan’.” (eio012)

Virike graffititoimintaan on voinut välittyä myös institutionaalisen tahon kautta, vaikka usein graffiti koetaan omaehtoisena vastavoimana järjestäytyneelle yhteiskunnalle. Kapinallisuus voikin olla osa-aikaista ja tilannesidonnaista. Graffitia tutkineen kuvataideopettaja Piritta Malisen (2008, 17) mukaan esimerkiksi koululla järjestetyt maalaustapahtumat ja luokkatilanteessa toteutetut graffitimaalaustuokiot ovat saaneet yllättävän positiivisen vastaanoton, vaikka tilanne herätti myös näyttämisenhalua kouluinstituutiota vastaan. Graffitin sujuva luoviminen kouluinstituutiossa osoittaa toisaalta, miten vakiintunut kulttuurimuoto graffiti jo on. Laittomuudesta huolimatta osa virallisista tahoista pystyy graffitin jollain tasolla hyväksymään, jos sen vaikutus nuoriin katsotaan positiiviseksi.

“Itse maalauksiin avasi silmät ala-asteen kuvaamataidon opettaja juurikin tuolloin neljännellä luokalla hankkimalla kouluun Subway Artin ja Spraycan Artin. Samoihin aikoihin aloimme kiinnittämään huomiota lähiseudun maalauksiin. TV:stä tuli Pasilan galleria –dokumentti, joka räjäytti pankin.” (Insinööri)

Alakulttuureille on tunnusomaista, että niiden liikkeellepanevana voimana toimii nuoriso itse. Ei ole vakiintuneita instituutioita, jotka tarjoaisivat perehdytystä tai ohjausta tiettyyn muottiin. Itsenäisyys ja mahdollisuus luoda toiminnan kriteerit koetaan myönteisenä seikkana myös maalarien keskuudessa. Alakulttuuriset innovaatiot useimmiten kaupallistuvat ja standardisoituvat aikanaan, mutta alkuperäisenä innovaattorina on toiminut nuoriso itse. Sosiaalipsykologi Atte Oksanen (2009, 7) on todennut, että taiteen kentällä radikaalit itseilmaisun muodot ovat laajentuneet osaksi populaarikulttuuria ja sittemmin osaksi jokapäiväistä mediamaailmaa ja arkea. Viime vuosisadan aikana ala- ja vastakulttuurit sulautettiinkin sujuvasti osaksi valtavirtaa (mt., 7).

Graffitin suhde perinteisiin kuvataiteisiin muistuttaa rockin suhdetta klassiseen musiikkiin: aloituskynnys on matalampi, jonkinlaista näkyvyyttä voi saada pian aloittamisen jälkeen, välineet ovat suhteellisen halpoja eikä harjoittelu ole kovin kurinalaista, ellei siitä itse sellaista tee. ”Kesyn” sitaatti kuvaa graffitin luomaa itsenäisyyden kokemusta ja tuntemattomiin maalareihin liittyvää mystiikkaa:

“...se sopi jotenkin sellaiseen nuoren maailmankatsomukseen paremmin, ylipäätään se oli uusi juttu, se ei ollut sellaista mikä olisi tullu jostain ylhäältä päin et joku kuvaamataidon opettaja olisi siitä kertonut, että katsokaa, tässä on taidehistoriallisesti tärkeitä juttuja. Graffiteja pääsi omaksumaan ihan ite sieltä ympäristöstä ja sit myös se, että tekijöistä mul ei ollut minkäänlaista käsitystä et millasia persoonia ne on siellä maalauksen takana, et se mystisyys myös jollain tavalla kiehto.” (Kesy)

Ensihavaintojen jälkeen voi viedä vielä vuosia, ennen kuin omat kokeilut alkavat. Useimmissa kertomuksissa ensimmäiset maalaukset on tehty suunnilleen varhaisteini-iässä, ala- ja yläasteen taitteessa. Monilla visuaaliset taipumukset ovat ilmenneet jo aiemmin aktiivisen piirtämisen muodossa. Ensimmäiset graffitirykelmät osoittautuvat yleensä haparoiviksi. Jälki on huonoa, vaikka maalausta olisi valmisteltu luonnoksena, ”sketsinä”, paperille. Teknisesti monet kokevat edenneensä ”perse edellä puuhun”: kontakteja kokeneempiin tekijöihin ei ole ollut, vaan maalaustekniikka on opeteltu yrittämällä ja erehtymällä. Graffiteja tehdään alussa lähes mihin vain: tunneleihin, purkutaloihin, vanereihin, asemille ja kaupunkien keskustoihinkin niin sanottuihin kuumiin paikkoihin. Graffitikulttuurin piirissä aloittelijoita kutsutaan joskus ”leluiksi” (*toy*).

“Mulla ei silloin ollut oikein tietoa tekniikasta, et missä järjestyksessä pitäisi tehdä mitään, niin ne oli aika sellasii erikoisia, et mä olin piirtäny aina sketsin mut sit mul ei ollut sen enempää suunnitelmaa, mul ei ollut esimerkiks tarpeeks maalii tai oli vain kahta väriä tai jopa vain yhtä. Et semmost rumannäköstä. Oikeestaan pelkkiä linjoja ja joku kohta ehkä väritetty jostain.” (Ville)

“...ensimmäinen ikinä kannulla oli siinä lähellä sellasen toisen talon pihalla, löydettiin sielt sellanen vanerilevy ja haluttiin kokeilla, ja me löydettiin sielt Elannon pihalt sellasii puolityhjii maalipurkkei ja haluttiin ihan kokeilla et miltä se tuntuu ja tehtiin sellainen hahmo siitä, ja sit sen jälkeen ne seuraavat oli sellast kuraa sinne syvälle jonneki Pasilan galleriaan.” (Konna)

“Ensimmäiset tägit oli kämäsiä tottakai ja meinasin jäädä kiinnikin, mutta kuitenkin asiaan kuuluvasti kuset housussa ja tärysten kiistin kaiken. Ekan kerran käytiin väsäämässä oikeat piissit ollesani 13-vuotias.” (Jonde)

Edellisten henkilöiden kohdalla maalaaminen on aloitettu suunnilleen samanikäisenä ja varsin hapuilevaan tapaan: jokainen on joskus aloittelija. Ensikokeilut ovat joka tapauksessa herättäneet innostuksen, jonka voimin toimintaa on jatkettu. Seuraavat alaluvut pureutuvat tarkemmin siihen, millaista toiminta aktiivisessa alakulttuuriosallisuuden vaiheessa on.

6.2 Etäisestä ihailusta toiminnan ytimeen

Aloittelijan näkökulmasta graffitipiirit ja kokeneemmat, tunnetut maalarit vaikuttavat myyttisiltä. Heitä ihailaan, kuten tähtiä minkä tahansa luovan itseilmaisun genressä. Parhaat maalarit näkyvät joka puolella ja määrittävät paikalliset tyyllilliset konventiot (englanniksi näkyvää maalaria kuvaa osuva termi *all-city*). Idoleista kehitellään tarinoita ja pohditaan, millaisia he ovat maalausten takana. Toisaalta pienemmillä paikkakunnilla alakulttuuria ei välttämättä ole kehittynyt ollenkaan ja tieto isompien kaupunkien kulttuureista on vähäistä. Jotkut ovatkin toimineet itse pioneereina oman paikkakuntansa kohdalla. Vakiintuneiden maalariporukoiden jäsenyys vaikuttaa tavoittelemisen arvoiselta.

“Oli todella siistiä saada pikkuhiljaa selville kuka oli kukin. Koulussa supistiin ja osoiteltiin aina välitunneilla porukassa, kun joku sai tietää jostain tyylistä. Kaverien isoveljiltä näitä tietoja taidettiin saada. Ne oli ollut jo siinä vaiheessa niin isoja jumaloinnin kohteita, että taisi melkein itkettää kun isommat siirtyivät yläasteelle ja eri kouluun. Tuntui että mahdollisuudet tutustua heihin ja päästä heidän creweihinsä kuihtuivat kasaan.” (Insinööri)

“...kehiteltiin jotain stoorei, et jos nähtiin vaik joku tän ja tän piissi jossain ja sit kehiteltiin joku stoori et nää on semmosii ja semmosii tyyypei, et ne oli jotain semmosia kaukasia kovia jätkeä.” (Ville)

Seuraavassa ”Samin” sitaatissa merkille pantavaa on se, että graffiti koetaan jo varhain ”elämänvalintana”, eli jonain kokonaisvaltaisesti elämäntapaa määrittävänä, ei vain osa-

aikaisena harrasteluna. Mahdollisuus osallistua graffitikulttuuriin avaa jännittävän identiteettihorisontin.

“[Aloittelijan näkökulmasta graffitipiirit olivat] sulkeutuneita 'salaseuroja', joissa isot pojat suunnitteli, piirteli ja toteutti suunnitelmiaan. Tuntui tosi mielenkiintoiselta ja jännältä elämänvalinnalta.” (Sami)

Maalaaminen aloitetaan yleensä yksin tai muutaman kaverin kanssa. Uusia kontakteja on vaikea luoda. Ihailtujen maalareiden ja crew'den nimissä toistuvat suomalaiset, jo 80- ja 90-luvuilta tunnetut Trama, Egs, CDC ja FTC. Mainintoja keräävät myös muun muassa TDR, Comedy, Acton, ANL, MFS, Hero, Nowa, KRS, Core, Astron, Ray 52, Sign ja Boke. Monet eivät toisaalta mainitse yhtään vaikutetta nimeltä, ja kertovat esimerkiksi ottavansa vaikutteita enemmän ulkomaiden tyyleistä. Jotkut kaipaavat uusia vahvoja tekijöitä, koska vanhojen tunnettujen maalareiden kädenjälki on niin tuttua. Valtaosa edellä mainituista nimistä oli keskeisessä roolissa jo 1998 ilmestyneessä *Helsinki graffitissa*, mikä kertoo toisaalta useimpien haastateltujen ikäpolvesta, mutta myös siitä, ettei uusia merkittäviä nimiä ole juuri noussut.

Uusien nimien esiinnousuun on negatiivisesti vaikuttanut tosin se, että tiukentuneen, etenkin Stop töhryille –kampanjan⁵ aikana toteutetun valvonnan myötä nimimerkkiä saatetaan vaihtaa aiempaa useammin ja pitkäaikaista mainetta, ”feimiä”, ei kerry niin helposti. Seuraavassa ”Konnan” sitaatissa kokenutta maalaria kohtaan tunnettu kunnioitus rakentuu sille, että maalari on omistautunut peräänantamattomasti kulttuurille, vaikkei hänen tyylinsä niin miellytäkään.

”...varmaan kaikki [Traman] tietää, hullu äijä, mä en ehkä niin paljon tykkää sen tyylist, mut se on vaan niin paljon vieny tätä juttu eteenpäin Suomes, et se on ollu sellanen kantava voima etenkin tän nollatoleranssin aikana, et se vaan jatko sitä juttu vaikkei se on joutunu maksamaan järjettömästi korvauksia ja se ei niistä

⁵ Vuoden 2006 toimintasuunnitelmassa Helsingin Rakennusvirasto kuvasi projektin tavoitteita lyhyesti: ”Töhrinnän vähentämisessä painopisteenä on ennaltaehkäisy, töhryjen jatkuva puhdistaminen ja pintojen suojaus”. Hille Koskelan (2009, 286) mukaan Stop töhryille –kampanja perustui yksityisiltä turva-alan yrityksiltä ostettuihin palveluihin. Se poikkesi aiemmasta, ilmiantoihin perustuvasta Nuija-kampanjasta siinä, että Stop töhryille ei julistanut tavoitteitaan eikä toimintapojaan, vaan pyrki pitämään ne salassa (mt., 286). Kampanjalla ei esimerkiksi ollut omia nettisivuja (mt., 286). Koskela kutsuu *kielen politiikaksi* sitä, että kampanjan aikana retoriset erot pyrittiin häivyttämään ja hyväksyttäväksi tuli vain yksi ilmiö, ”töhriminen” (mt., 287-288).

korvauksista selvii mitä on maksettavana, mut se on vaan jatkanu sitä ja se on sillä tavalla kunnioitettava äijä.” (Konna)

Maalaamisen jatkuessa kontaktit hiljalleen lisääntyvät. Toiminta muuttuu intensiivisemmäksi ja ”väsäämässä” tai ”kyhäämässä” käydään useita kertoja viikossa. Perustetaan mahdollisesti oma crew, tuttujen maalareiden yhteenliittymä. Tussi kulkee taskussa aina. Vuodenajat aiheuttavat vaihtelua toiminnan intensiteettiin: talvella saattaa olla liian kylmä, ”kannut jäätyvät käsiin”. Vaikeammat kohteet maalataan iltaisin ja öisin, helpompia paikkoja tehdään milloin vain. Jotkut myös puoltavat mahdollisimman pientä porukkaa tai yksin maalaamista, koska silloin voi toimia huomaamattomammin. Toisaalta isossa porukassa ”silmiä ja korvia on enemmän”.

“No ensin ne [maalauskohteet] oli sellasiitosi rauhallisii, ku ei tienny eikä uskaltanu mennä mihinkään, sellasii paikkoja mihin kukaan ei tuu tai kukaan ei näe, et päivisin käytiin aika paljon tekeen ja öisin sit toki myös ja silloin pikkusen näkyvämmille paikoille. Mut pikkuhiljaa sekin alkoi kehittyyn ku alkoi liikkun enemmän siinä ympäristössä vähän muuallekin päin ja sit alko tekeen noihin kunnon paikoille. Ei todellakaan saman tien alettu tekeen mihin tahansa.” (Ville)

“Joskus [maalasin] kerran kuussa, joskus kymmenen kertaa viikossa. Päivällä ja yöllä paikasta riippuen. Jos jengiä lähtee messiin kyhäämään niin sitte mennään porukalla, mutta useimmiten meitä on kahdesta neljään kerralla mukana. Harvemmin tulee yksin käytyä, mutta kuitenkin useasti.” (Jonde)

“Päivällä oli katsottu junasta joku spotti ja illalla tai yöllä käytiin maalaamassa siihen. Usein se oli sellaista pusikoissa rämpimistä, jos piti päästä johonkin syrjässä olevaan radanvarsimestaan tai jos tuli juoksut.” (Gianfranco)

Ryhmä esiintyy käyttäen tiettyä nimeä, joka on useimmiten muutamakirjaiminen lyhenne. Ryhmä saattaa hakea maalauksiinsa tyylillistä yhtenäisyyttä, mutta mikään sääntö se ei ole. Suomessa ryhmien välille ei ole juurikaan syntynyt vakavampia yhteenottoja kuten ulkomaiden metropolien jengigraffitin kohdalla. Kotimaiset ryhmät eivät myöskään rakennu esimerkiksi etnisyyden perusteella. Ryhmiin ei ylipääntensä suhtauduta erityisen dramaattisesti, vaan ryhmäsidonnaisuus koetaan vain tapana ilmaista mihin tuttavapiiriin kuuluu. Aloittelijoiden näkökulmasta hyvämaineisten

porukoiden jäsenyys vaikuttaa kuitenkin houkuttelevalta. Pientä kahakointiakin on joskus ilmennyt.

"Juniorit tuntuvat aina satunnaisesti tavoittelevan jäsenyyttä milloin missäkin crew'ssä sen perusteella, mitä siihen kuuluvat ovat tehneet ja millainen maine crew'lla on. Vanhemmat ei sit välitä tippaakaan, koska niille jäsenyys jossain crew'ssä on vaan tapa ja ehkäpä tapa sanoa, että tää on nyt se mun kaveriporukka." (Kesy)

"Mut hierarkiasta, et ehkä nuorempana oli sellasta et vanhemmat sai jyrätä nuorempia mut en mä enää nää sellasta, et joku jengi on kovempi ku toinen jengi ja ne saa maalata niiden päälle tai semmosta..." (Joonas)

Erilaiset elämäntilanteet vaikuttavat toiminnan intensiteettiin. Esimerkiksi työ, perhe, opiskelu, seurustelu tai muutto uudelle paikkakunnalle voivat asettaa reunaehdoja ajankäytölle, katkaista kontakteja tai viedä mielenkiinnon muualle. Graffitimaalarin ura voi tältä osin olla hyvinkin hajanainen. Välillä maalataan päivittäin, välillä ollaan vuosia tauolla, ja myöhemmin saatetaan palata esimerkiksi laillisille seinille. Aineistoni koostui suhteellisen pitkän linjan tekijöistä, mutta jotkut myös korostivat, että monille graffitikulttuuriin osallistuminen on vain lyhyt teini-iän sivupolku, joka ei johda toiminnan vakiintumiseen. Graffitiä kokeillaan kuten mitä tahansa harrastetta, mutta syystä tai toisesta intohimoa ja pidempää innostusta ei aina synny. Lahjakkaimmille graffiti tarjoaa kuitenkin innostavan ilmaisuvälineen, ja motivoi kenties myöhemmin hakeutumaan graafisen alan opintoihin ja töihin. Intensiivisimmillään graffiti koetaan erittäin kokonaisvaltaisesti: seuraavassa sitaatissa esiintyvälle "Joonakselle" graffitielämä oli täyspäiväistä ja ammattimaista.

"No ensimmäisen maalauksen jälkeen saatto mennä noin puol vuotta ja sit '97 ja '98 oli sellasta pari kertaa viikossa tyypeistä, eli se oli lähes ammattimaista siinä vaiheessa, ennenku siitä tuli ihan täyspäiväist siitä graffitielämästä ja sit haettiin niitä maaleja ja käytiin maalaamassa ja olin työttömänä eikä sit muuta tehnykään ku maalas." (Joonas)

"...14-18 vuotiaana mulla oli se kaikkein aktiivisin vaihe siinä junnuhomassa, et sit 14-vuotiaasta asti oon seurustellu ja sit porukka sano et mennään sinne tai tänne niin sanoin et teen tyttöystävän kans jotain, mut sit seurustelin yhden poliisin tyttären kans ihan sattumalta ni sit senkin kans käytiin, hommasin maalit

ja käytiin sit maalaan yks alikulku ja tavallaan sit näytin sen tekemisen kautta et mikä siin on se juttu.” (Faija)

Esteettinen elämyksellisyys, näkyvyyden hakeminen, yhdessäolo kavereiden kanssa ja erilaiset fyysis-psykykkiset kokemukset lievästä jännityksestä adrenaliinihurmioon elävät rinnakkain, painottuen toiminnan luonteesta riippuen jollekin kantille. Jännitystä ei kuitenkaan koeta itseisarvona tai pääasiallisena motiivina, vaikka useimmat tuntevatkin jännitystä maalatessaan haastavia paikkoja. Jännitys kuitenkin luo sähköistyneen pohjavireen toimintaan ja tekee laittomasta maalaamisesta laillista kiinnostavampaa. Maalari ”Kesy” kokee olevansa poikkeava, koska on painottanut toimintaansa visuaaliseen puoleen:

“...mä oon ehkä poikkeustapaus kun oon yrittäny tehdä asiat mahdollisimman iisisti ja mua on aina houkuttanu enemmän se visuaalinen puoli, eikä niinkään se laittomuus. Kyl mä muistan muutaman kerran elämässäni saaneeni kiksit siitä et juostaan tuolla lepikossa haneen kyttiä, mut kuitenkaan mä en oo halunnu juosta kyttiä haneen, mut tiedän et on porukkaa joiden mielestä se on hauskaa, et saa hirveet adepaukut kun juoksee siel pusikossa ja tekee jonkun mahdollisimman hullun paikan tai mitä ikinä, et niit tulee aina löytyyn.” (Kesy)

”Joonas” tunnistaa maalaamisen aiheuttamat tunnereaktiot, mutta kiistää niiden merkityksen ensisijaisena maalaamisen motivoijana:

“...en mä lähteny maalaaman siksi, että nyt jännitystä ja sit ikään ku sä oot käyny vaik jonkun junan maalaamassa ja sit kaikki tunnelataus purkautuu ja sit tulee se hyvä mieli, niin en mä oikeestaan voi sanoo et sitä varten maalasini, tosiaan ei voi sanoo et jännityksen takii vaan enemminkin sen halun takia tehdä taidetta tai jotain siistiä.” (Joonas)

Eri alakulttuureilla on yleensä omanlaisensa päihdekulttuuri. Esimerkiksi elektronisen musiikin eri alalajeissa huumeet painottuvat musiikkityyliin mukaan⁶. Kuten hiphop-kulttuurissa laajemmin, myös graffitissa kannabiksen käyttö on haastattelujen perusteella yleistä alkoholin ohella. Muiden aineiden käyttö vaikuttaa aineiston

⁶ Esimerkiksi nopeatempoisten ja aggressiivisten alalajien tanssikokemusta korostetaan stimulantilla, kun taas psykedeleejä käytetään hypnoottisemman musiikin - kuten psytrancen - ohessa. Toisaalta esimerkiksi kannabis on löytänyt kannattajia hyvin monenlaisista alakulttuureista, kuten hippikulttuurista, reggae- ja rastafari -kulttuureista sekä erilaisista mustan musiikin kulttuureista.

perusteella satunnaisemmalta. Maalarit eivät koe päihteiden roolia merkittävänä, mutta useat kuitenkin mainitsevat, että päihtyneenä uskaltaa maalata enemmän, vaikka jälki saattaakin olla huonompaa. Humalapäistä tagien levittelyä kutsutaan ”kännibommaamiseksi”, ja siihen suhtaudutaan ristiriitaisin tuntein: tehdessä on hauskaa, mutta jälkeinpäin tempaukset saattavat kaduttaa.

”Joskus ollaan vedetty hullut perseet ja sekoiltu päissään bommaten hulluihin paikkoihin, vaikka 90 prosenttia keikoista olen selvinpäin, koska näin pääsee tekemään korkeampitasoisia piissejä.” (Jonde)

”Mut mä uskon et ne ketkä tulee enemmän kannibommaamisen kautta sisään niin ne harvemmin maalaa enää viiden tai kymmenen vuoden päästä. Suurin osa porukasta on kuitenkin sellaista et ne maalaa muutaman vuoden ja sit lopettaa, versus me vanhat ukot jotka ollaan maalattu pitkän aikaa ja lopetetaan, en tiedä koska.” (Kesy)

”Dnos” sanoo, että päihteet ovat sekä kulloisenkin ryhmän tapoihin sidonnainen asia että myös yksilöllinen valinta. Viime kädessä eri aineiden käyttö koetaan omana valintana.

”[Päihteiden rooli] riippuu vähän siitä, mihin porukkaan joudut. Toiset tekee maalaamisen ilosta ja toiset tekee tuhoamisen ilosta, ja jos tekee tuhoamisen ilosta niin vähän tuntuu et niillä ei oo muutenkaan ambitioita elämässä. Tietyt tyypit vie ehkä väärin porukoihin, mut se on täysin itestä kii ottaako niitä [päihteitä] vai ei. Yhtä hyvin voi tulla joku punkkari, joka on streittari, ja yhtä lailla sä voit mennä kattoon hiphop-keikkaa ja joku tunkee jointin suuhun ku et sä käyt piissaan jonku kans piissin.” (Dnos)

”Faija” on myös huolissaan siitä, että päihteiden rooli saattaa muuttua ensisijaiseksi suhteessa muuhun toimintaan. Graffitia tai hiphop-kulttuuria laajemmin saatetaan käyttää verukkeena ja ympäristönä voimakkaalle päihtymiselle.

”No kylhän se pilvi on se mikä on tosi yleinen mut tota kylhän sitä sit liikkuu kaiken maailman lakat sun muut mahdolliset butaanista lähtien jengi fiilistelee ja hakee jotain kokemuksii, mut se mikä on vähän huolestuttavaa et on sellasia harrastajia tullu viime aikoina enemmänki et ne tulee hiphop-kulttuurin pariin siks et sillo ku ne on hoppelaita niin sillo ne saa olla sekasi ja silloin vedetään ja ollaan kuoseissa ja se on pääasia ja sit siin sivussa vähän räpätään tai maalataan et tämmöst mut se pääasia on ne päihteet ja se mua huolestuttaa.” (Faija)

Maalaamisen aktiivisin vaihe sijoittuu yleensä teini-ikään (13-19) ja sen liepeille, jolloin maalari asuu yleensä vielä vanhempiensa luona. Haastateltujen kertomuksissa vanhempien suhtautuminen näyttäytyy yleensä varovaisen ymmärtävänä, etenkin jos rangaistuksilta on vältytty. Sakkojen osalta korostetaan, että vanhemmat eivät ole niitä suostuneet maksamaan. ”Konna” kertoo, että hänen perheessään graffitista on kehittynyt eräänlainen tabu:

“...siit ei oikeesti kauheesti puhuta, et se on meiän perhees ainaki silleen. Mut on mun kavereil et esimerkiks yhen äiti on kiinnostunu siit jutust et sitä oikeesti kiinnostaa kuulla vaik se yrittää olla, ettei poika maalais laitonta ja sillai mut kyl ne ihan varmasti tietää et mä oon jatkanu sen kiinnijäämisen jälkeen, mut se on sellanen et jos keskustelu meinaa mennä siihen suuntaan niin tulee sit jotain muuta puhuttavaa.” (Konna)

“Äiti oli ihan neutraalilla kannalla, aina kehui luonnoksiani joita olin piirtänyt, isä vähän kriittisempi asiasta, tietenkin kummatkin aina sanoi että 'jos jäät kiinni niin maksat sitten itse korvauksia, me ei sua niissä auteta'. Olin aina avoin graffitiasioista perheelle, en kuitenkaan tietenkään ikinä ilmoittanut avoimesti kun olin lähtemässä maalaamaan. Aika usein vanhemmat aavistivat että olin menossa maalaamaan kun oli reppu mukana ja niin edelleen.” (Jake)

Monet kertovat myös antavansa harrastuksesta jonkin verran kaunistellun kuvan ja kertovat esimerkiksi maalaavansa vain laillisia tai syrjäisiä paikkoja. Harrastuksen peittäminen kokonaan on joka tapauksessa vaikeaa: välineitä kertyy, vaatteissa näkyy maalin jälkiä ja öisille reissuille pitää keksiä verukkeita.

6.3 Halu maalata yhdistävänä tekijänä

Graffitikulttuurin sosiaalinen koostumus on monipuolinen. Määritelmällisesti graffitia on pidetty usein hiphop-sidonnaisena ilmiönä, sen ”neljäntenä elementtinä” breakdancen, MC:n ja DJ:n ohella⁷. Graffiti kuitenkin edelsi näitä ajallisesti ja liimautui niiden kylkeen intensiivisesti vasta 1980-luvulla. Haastatelluista poikkeuksetta kaikki kokevat graffitin itsenäisenä alakulttuurina, vaikka se hiphopiin osittain rinnastuukin.

⁷ *Breakdance* on hiphopiin liittyvä tanssityyli. *MC*, ”master of ceremony”, on rap-muusikko, jonka vastuulla ovat vokaalit. *DJ*, ”tiskijukka”, soittaa levyjä, joiden päälle MC voi myös ”räpätä”.

Kaikesta huolimatta graffiti on tavanomainen osa hiphopin kuvastoa, ja graffitien estetiikka toistuu levynkansissa, lehdissä, videoissa, vaatteissa ja muissa tuotteissa. Toisaalta graffiti rönsyilee muihinkin suuntiin ja maalareiden taustat ovat vaihtelevia. Maalareita löytyy myös muista alakulttuureista, ei vain hiphop-piireistä. Useista alakulttuurisidonnaisuuksista voi tehdä tulkinnan, että jos henkilöllä on ylipäänsä alttius kiinnostua alakulttuurisesta toiminnasta, voi hän potentiaalisesti liittyä hyvin monenlaisiin alakulttuureihin.

”Nykyään oikeesti alkaa oleen paljon sellast ei ollenkaan hiphop-vaikutteista porukkaa. Et siis mä tunnen tosi paljon niitä, siis just hiphopin lisäksi nää punk- ja hardcore -tyypit, jotka sellast musaa kuuntelee tykkää täst.” (Konna)

”Kyl siel oli ihan kaikentyyppistä porukkaa, et itekin kuljen isoissa housuissa ja näytän hopparilta mut en mä koskaan mielestäni kuulunu hiphop-kulttuuriin, eikä myöskään muut meiltäpäin tulevat maalarit oo kokenu mitään sellasta. Siel oli rokkaria, punkkaria ja vähän jokaisen alakulttuurin porukkaa ja sit sellasii ihan normaalei nuorii vaan.” (Kesy)

”Omia frendejä vois kuvailla tiedostaviksi ja taustat ovat hyvinkin yllättäviä. Kaikkia kai jotenkin yhdistää tietty kapinahenkisyys. Kai tuohon graffitiin liittyy jollain tapaa näyttämisen tarve. Toiset leveilevät mopoilla ja autoilla, mimmillä, rahalla jne. Itselle riittää se, että tietää, ja lähipiiri tietää, että on duunaillut jotain. Kait tuokin on jokin itsekeskeisyyden epäsuora ilmentymä, mut se ei välttämättä näy siinä jokapäiväisessä minässä.” (eio012)

Erilaisissa graffititutkimuksissa (ks. esim. Castleman 1982, Macdonald 2001 ja Snyder 2009) onkin toistunut se keskeinen seikka, että olennaista on taidokkuus tehdä hyviä töitä ja mahdollisimman näkyvästi. Osallistujien henkilökohtaiset ominaisuudet, kuten etnisyys tai sosioekonominen tausta ovat alakulttuurin kannalta toissijaisia. Tällöin kilpaillaan meritokraattisesti kyvyillä: taitavimmat ovat alakulttuurin johtohahmoja, henkilökohtaisista taustoistaan riippumatta.

Sosiaalisessa koostumuksessa on kuitenkin yksi ilmeinen piirre: tyttöjä ja naisia on mukana erittäin vähän. Haastatellut pitävät syynä poissaoloon pääosin toiminnan vaarallisuutta ja laittomuutta. Koetaan, että tytöt eivät ole riskinottohaluisia ja heitä kiinnostavat muut asiat. Toisaalta maalarit toivovat, että naisia olisi toiminnassa mukana enemmän. Kukaan ei esitä, että graffitikulttuuri olisi yksinomaan miesten toimintaa,

josta naiset pyritään rajaamaan ulos. Useimmat ovat tavanneet yksittäisiä naispuolisia maalareita ja myös tyttöystävälle on haluttu esitellä harrastusta. Jotkut kokevat, että feminiininen maalausjälki on tunnistettava. Sukupuolijakaumasta puhuttaessa graffitin kapinallis-destruktiivinen puoli korostuu.

“Kyl mä uskon et suurin osa maalareist tai ainaki kaikki ketä mä tunnen et ollaan just puhuttu et ois niin siistii et ois joku muijamaalaja. Mut must tuntuu nykyään et on nähny jotain duunei niin niist luulis et ne on joidenki muijien maalaamii, et ku vertaa jotain miehen ja naisen maalaamaa niin se on niin erilaista se jälki mitä siit tulee. Et mä en ainakaan tiedä ketään täs skenes joka pitäis tätä jotenki miesten juttuna. Sellanen siit on ehkä vähän tullu mut ei sen tarttis olla sellanen.” (Konna)

“On [naisia] ollut mukana mut onhan se ollu vähän sellainen miehekäs juttu et ne mimmit ei oo sillai viihtyny siinä. Ei mimmit oikein tykkää siitä meiningistä, et mitä se vaatii. Se ois ihan nastaa jos niitä ois mukana, mut kyl se on aina ollu semmonen äijien juttu. Mä luulen et se lähtee ihan tosta työvälineestä, et se on tommonen karkee, maalipurkki, et tulee mieleet et mimmit haluaa maalata lämpimässä sisällä jollain siveltimeillä, et se on semmonen eka juttu ja sit viel tulee sellanen et pitäis kykkii jossain puskassa tunteja et ei se oikein.” (Ville)

Graffitialakulttuuriin on osallistunut naisia läpi sen historian (ks. esim. Ganz 2006 ja Jacobson 1996). Nuorisotutkimusverkoston ja Opetusministeriön tuottaman vuoden 2009 Nuorisobarometrin aineiston haastatelluista (n=1898, 15-29 v.) graffiteja teki 17 henkilöä, joista naisia oli 8 (Myllyniemi 2009, 71). Nicolas Ganzin laaja Graffiti Woman -teos (2006) esittelee 125 naispuolisen graffitimaalarin töitä. Huomattavassa enemmistössä olevat miehet joka tapauksessa luovat kulttuurin normiston. Edellä mainittuun teokseen esipuheen kirjoittanut Nancy Macdonald (2009, 12) sanoo, että miehet osallistuvat graffitikulttuuriin osoittaakseen olevansa miehiä, kun taas naiset joutuvat osoittamaan, että *eivät* ole naisia. Uskottavuutensa osoittaakseen naiset joutuvat tekemään valtavasti töitä, mutta toisaalta jo pelkkä sukupuoli takaa maineen lähtökohtaisesti. Macdonaldin (2009, 12) mukaan naisia ei voi täysin eristää kulttuurista, mutta olemalla huomioimatta heidän kompetenssinsa he jäävät sivuun alakulttuurin ytimeä. (Mt., 12.)

Macdonaldin (2009, 13) informanttien mukaan naismaalareita leimataan seksuaalisesti, ja heidän suhteistaan miesmaalareihin ollaan kiinnostuneempia kuin varsinaisista

maalaustaidoista. Uudet katutaiteen muodot ovat kuitenkin tasapainottaneet tilannetta ja avaavat uusia osallistumisen väyliä sekä pienentävät riskejä; naisten mielenkiinto graffitia kohtaan on nykyään suurempi kuin koskaan (mt., 13). Tyyllillisesti naismaalareiden jälki vaihtelee esimerkiksi ranskalaisen Miss Vanin tyttömäisestä erotiikasta australialaisen Poisen aggressiiviseen *wildstyleen* ja *character*-figuureihin (ks. Ganz 2006).

”Jonden” sitaatti kertoo graffitista jonkinlaisena äärikokemuksena: maalauksen puolesta pitää kärjistetysti uhrata jopa henki. Tämän uhmakkuuden rinnalla naiset näyttäytyvät maltillisina ja järkevinä. Siitä huolimatta ”Jondekin” on tutustunut naispuolisiin maalareihin.

”Tyttöjä tuskin kiinnostaa rämpiä jossain paskaisissa mestoissa ja kyllähän tähän maalaamiseen liittyy jonkinlainen seikkailunhalu ja pitää olla palleja vaarantaa vaikka tarvittaessa henkensä sen piessin puolesta. Olen kuitenkin tutustunut ja käynyt maalaamassakin naispuolisten kanssa eli heitä jonkun verran löytyy. Ulkomailta enemmänkin. Ehkä naiset on niin paljon järkevämpiä ettei ne lähde sotkemaan kaupunkia ja toisten omaisuutta!” (Jonde)

Naisten roolia pohdittaessa graffitimaailman karuus ja kovuus korostuvat. Toiminta nähdään vaarallisena ja haastavana. Välineet ovat karkeita ja riskejä tulee ottaa. Tyttöystävien ja naistuttavuuksien kohdalla harrastuksen rooli oli usein kaksijakoinen: vakiintuneessa parisuhteessa graffititoimintaa haluttiin usein esitellä käytännössäkin, mutta muiden naistuttavuuksien kohdalla harrastus pidettiin sivummalla. ”Dnos” toteaa: ”Jos sä baaris tapaas jonkun mimmin, niin ei sitä viitti heti sanoo et mä käyn maalaan.”

6.4 Tyylin kehitys ja tekniikat

Graffitin tyyllillinen kategorisointi on tavanomaisesti esitetty muodossa tagit – throw-upit – piissit (*masterpiece*). Maalauksen perusta on oma nimimerkki, jonka pituus on yleensä noin kolmesta viiteen kirjaimeen. Hyvässä nimimerkissä olennaista on kirjainten esteettinen yhteensopivuus ja ääntämyksellinen iskeytyvyys. Rajoitteita valinnalle asettaa se, että lyhyistä yhdistelmistä valtaosa on jo käytetty jossain yhteydessä. TTP-jaottelun sisällä on runsaasti variaatioita, ja esimerkiksi

skandinaavinen selkeys nähdään vastapainona verraten monimutkaiselle, wildstyle-henkiselle -tyylille.

Maallikoille usein epämääräisenä söhrynä näyttäytyviä tageja arvioidaan myös esteettisin kriteerein: joitain pidetään kehittyneenä kalligrafiana, joitain turhana töhrimisena. Aloittamiskynnys tussilla tehtyjen tagien kohdalla on matala, ja ne toimivat sisääntuloväylänä kulttuuriin. Throw-up on eräänlainen välimuoto edellä mainituista, ja paksut linjat ja yksivärinen ”filli” tekevät siitä näkyvän ja nopeasti toteutettavan. Syvällisimmän taideteoreettisen analyysin graffitista lienee esittänyt Lisa Gottlieb teoksessaan *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis* (2008), jossa graffitia tulkitaan muun muassa ikonograafisen analyysin avulla.

Kokenut maalari miettii maalausten osalta muun muassa linjoja, symmetriaa, värimaailmaa, varjostuksia ja taustaa. Oman totuttelunsa vaatii myös itse väline, spray-purkki. Erilaiset suuttimet ja seokset tuottavat erilaista jälkeä. Maalaamisen teknisen kehityksen suhteen Staffan Jacobsonin (1996, 70) elinkaarimalli ”oppilas – kisälli – mestari - vapaa taiteilija” näyttää pätevän: aluksi tehdään tageja ja otetaan mallia muilta, hiljalleen opitaan vaativampia tekniikoita, löydetään oma tyyli ja lopulta siirrytään vakiintuneessa asemassa sivuun kulttuurista. Jacobsonin termeistä oppilas (”lärling”) on kuitenkin hieman harhaanjohtava: useimmat joutuvat opettelemaan tekniikan itse vailla opastusta.

”Aluks ollaan se tussi kädessä ja sit aletaan tekeen throw-uppeja ja sit aletaan jo maalaileen kuumille paikoille ja sit joko jäädään kunnolla kiinni ja kaikki loppuu ku seinään tai sit aletaan, niinku mä, meneen hiljalleen johonkin moottoriteiden alikulkuihin tai muihin vähemmän kuumiin mestoihin.” (Joonas)

”[Hyvällä maalarilla] oikeastaan kannun käyttö on pääasiallinen ja sit ne värit. Et se pysyy harmoniassa se piissi. Ja vähän semmonen suunnitelmallisuus mestoissa, joissa pitää tehdä nopeasti. Ne tulee sit kokemuksen mukana, se työjälki. Huono maalari ei ymmärrä suutinten päälle ja lainit on epätasaisia, kirjaimet menee miten sattuu ja värit heittää. Mut tietenkin nykyään pari sellasta ihan hyvääkin maalaajaa tekee tarkoituksella virheitä sinne ja niitä on nähny aiemmin niin tietää et pysyy se kannu kädessä.” (Dnos)

Oman kategoriansa muodostaa tällä vuosikymmenellä yleistynyt niin sanottu katutaide, joka ottaa vaikutteita perinteisestä katugraffitista, mutta tuo ilmaisuun usein myös poliittisia teemoja ja muiden kuvataiteiden piiristä tuttuja tyyllisiä ja teknisiä keinoja (ks. esim. Howze 2008 & Manco 2002). Muotokieleltään helpommin ymmärrettävän katutaiteen toivotaan lisäävän ulkopuolisten ymmärrystä perinteistä katugraffitista kohtaan.

Katutaiteen eri muodot kuten videotykillä heijastetut kuvat, neulotut koristeet ja sapluunakuvat ovat hiljalleen yleistyneet viime vuosina myös suomalaisessa katukuvassa. Ruotsalainen dokumentti *Rätten till staden* (2008) esittelee esimerkiksi katumainoksiin tehtyjä mielenosoituksellisia muunnoksia ja vaihdettuja katukivetyksiä. Graffitin lisäksi katutaiteen juuria on jäljitetty myös pop-taiteeseen ja dadaan (Lewisohn 2008, 75).

“...oon tehny iteki jotain stencileita (sapluunakuvia) ja halunnu kokeilla millasii ne on, et mun mielestä se on tästä mikä mielletään hiphop-graffitiks niin kaukana et se on oikeesti enemmän katutaidetta, minkä monet ihmiset luokittelee taiteeks.” (Konna)

Junaa on tavanomaisesti pidetty arvostetuimpana maalauskohteena. Graffitihistorian tunnetuin vaihe, New Yorkin 80-luvun metrograffiti, keskittyi nimenomaan juniin. Ympäri kaupunkia kulkeva vaunu tarjoaa maksimaalisen näkyvyyden. Nautinnollisena hetkenä koetaan se, kun yöllä ratapihalla maalattu juna rullaa aamulla liikenteeseen, ja omaa maalausta voi ihailla etäältä tarkkaillen. Helsinki graffiti -kirjan sitaatissa Comedy toteaa: “Mä en voi pitää wraitteria sellast, joka ei oo ikinä maalannu junaa.” (Isomursu & Jääskeläinen 1998, 90.)

Jotkut haastatelluista eivät kuitenkaan koe junissa olevan mitään erityistä, tai he eivät ole niistä yksinkertaisesti kiinnostuneita. Kontrolli ja valvonta junavarikoilla on kiristynyt, ja maalattuja junia näkee harvakseltaan. Liikkuvista kohteista käytössä ovat myös etenkin vaaleat kuorma-auto- ja rekkakontit, joissa maalauksia näkee silloin tällöin. Varsin yhdenmukainen näkemys vallitsee kuitenkin siitä, että mitä näkyvämpi maalauspaikka - ”spotti” - sen parempi. Graffitin perusolemus on julkinen, näkyvyyttä

tavoitteleva: mikään ei sinänsä estä riskitöntä maalaamista vanerille omalla takapihalla. Olosuhteiden pakosta joudutaan kuitenkin usein tyytymään helpompiin, riskittömämpiin paikkoihin, kuten sillanalusiin ja hylättyihin rakennuksiin. Itse kohteen sijainnin lisäksi maalauksen kannalta tulee ottaa huomioon kohteen pinta ja sen muoto.

“[Maalasin] pääosin tyhjiä betonielementtejä – sillanalusia, alikulkutunneleita, satunnaisia muita betonimöhkäleitä. Pinnan muotoja on hyvä käyttää osana maalausta, niin maalaus sopii tilaan huomattavasti paremmin. Myös suuret värikontrastit saivat pinnat hehkumaan aivan uudella tavalla.” (Sami)

“[Maalasin] radanvartta ja päivämeštoja, jonkin verran myös junia. Kromi- ja väripiissejä. Tussilla bommaamista tuli harjoitettua lähinnä humalassa.” (Gianfranco)

“...mul oli oma päämäärä et sit ku mä oon maalannu wholecarin (kokonaan maalattu junanvaunu) niin sit mä lopetan ja mä olin sit tuolla ulkomailla toteuttanu tän tavoitteen, mut eihän se sit siihen jääny mut se rupes kuitenkin hiipumaan.” (Joonas)

Rauhallisten maalauspaikkojen vähyys ja valvonnan tiukkuus ovat vaikuttaneet suomalaiseen tyyliin tehden siitä pelkistetyn, nopeasti toteutettavan. Suhtautuminen kotimaisen graffitin tasoon vaihtelee: jotkut pitävät sitä suosikkityylinään, jotkut vain erilaisena suhteessa ulkomaihin. Muutamat maalareista näkevät Suomen todellisena graffitin peräkylänä. Jos suomalaista ja skandinaavista tyyliä arvostetaan, niin niiden ansioina pidetään yleensä selkeyttä ja omaperäisyyttä. Useat maalareista ovat käyneet myös itse ulkomailla maalaamassa. Ulkomaiset graffititympyrät koetaan avoimempina ja vapaampina.

“...Pohjoismaissa keskitytään siihen et se ilmaisu ois suhteellisen simppeliä ja teknisesti toteutettavissa suhteellisen nopeasti, mikä on ymmärrettävää koska Keski-Euroopassa on ihan eri tavalla mahdollisuuksia maalata laillisesti, jolloin sä voit viilailla tyylejä ja teknisiä juttuja, ja jos tuntuu et sä et oo viiden tunnin jälkeenkään piissiin tyytyväinen niin viilaa toiset viis tuntia.” (Kesy)

“Suomessa osataan semmosta katugraffitia tehdä paremmin ja Euroopassa tehdään sellasta vähän taiteellisempaa ja siel on semmosia tyylejä, joista mä en tykkää, et jotenkin monet sanoo et Suomessa on hyvä tyyli ja Skandinaviassa muutenkin verrattuna johonkin Saksaan ja oon ite ihan samaa mieltä...Et ulkomailla jos menee graffitikauppaan niin niitten kanssa on helpompi päästä

juttuun. Täällä jos menis johonkin että moi, lähetääkö maalaan, niin todennäköisesti ei pääsis mukaan.” (Joonas)

Graffiti on historiansa aikana päätyntä silloin tällöin perinteisten taideinstituutioiden piiriin, kuten erilaisiin näyttelyihin museotiloihin ja gallerioihin. Haastatelluista kaikki pitävät katu- ja kaupunkiympäristöjen betonipintoja ideaalisena paikkana graffitille, vaikka eivät graffitia salonkikelpoisemmissa yhteyksissä tuomitsekaan. Graffitin kanonisointi osaksi virallisempaa taidehistoriaa herättää epäilyksiä, vaikka harvat taidemuodot viime vuosisadan aikana ovat kehittäneet niin omalaatuista ja etenkin laajalle levinnyttä kuvakieltä.

“En mä oo mitenkään pää punasena haluumassa, et se joka mestaan laitetaan ja sit jos se on siellä niin se on ihan ok mulle, kunhan se tuodaan esille oikealla tavalla, et se on sellainen ala et sitä ei ihan kuka tahansa tyyppi voi alkaa esitteleen, et jos ei tiedä siit tarpeeks niin se esittely vaikuttaa aika kököltä taiteellisesti.” (Ville)

Katutaitelijat kuten englantilainen Banksy ja amerikkalainen Futura 2000 ovat tasapainoilleet kadun, gallerioiden ja huutokauppojen välillä – heidänkin suosionsa pohjautuu joka tapauksessa alun perin kadulle tehtyihin töihin. Suomessa esimerkiksi Galleria Napa Helsingin Eerikinkadulla esitteli keväinä 2009 ja 2010 Suomen kenties tunnetuimman graffitimaalarin Egs:n töitä, jotka tyyliään muistuttivat etäisesti katugraffitia. Töissään Egs käsitteli muun muassa graffitimenneisyyttään ja graffitin asemaa kaupunkitilassa. Irrotettuna kontekstistaan ja siirrettynä museoon poliittisia viestejä välittämään pyrkivä graffiti menettää osan tehostaan, koska siitä puuttuvat aggressiivisuus ja maalauskohteen erityispiirteet (Lewisohn 2009, 138). Maalareiden ajatuksista kumpuaa halu säilyttää kulttuuri itsellään. Osa graffitin ideasta on myös maalausten väliaikaisuus.

“On ihan hyvä et graffiti jotenkin tunnistetaan osana taidehistoriaa, mut mun mielestä ei mitään yksittäisiä teoksia tarvitse ruveta museoimaan, kun graffitin luonteeseen kuitenkin kuuluu et maalaukset on väliaikasia. Et kun joku duuni käydään tekemässä jonnekin niin se on siinä jonkin aikaa ja sit buffataan (poistetaan). Et se on vähän sellaista hetken huvia. On mun mielestä hauska nähdä valokuvista joitain vanhoja duuneja, joitain legendaarisia duuneja. Mut ei sen itse duunin tarvitse olla missään museossa.” (Kesy)

Taideinstituutioita kohtaan koettu asenne toistuu myös graffitin kaupallistumisen kohdalla, jolloin markkinoijien motiiveja epäillään. Alakulttuureille onkin ominaista, että pyrkiessään säilyttämään autenttisuuden tunteen ne joutuvat tasapainoilemaan kaupallistumisen, hyödykkeistymisen ja alkuperäisen ruohonjuuritason *do-it-yourself* -asenteen välillä. Graffitin merkityksen näkeminen ja niiden lukeminen ei välttämättä ole helppoa ulkopuoliselle yleisölle, sillä graffitit sisältävät usein vain alakulttuurin sisällä oleville avautuvia merkityksiä (Malinen 2008, 15).

“Jos joku tekee taidetta ja muutkin ku wraitterit haluaa tykätä graffitista, niin en kait mä voi mennä rajoittamaan sitä, mutta vituttaa kyllä ankarasti kun joskus ei-wraitteri on koittanut hyötyä meidän kulttuuristamme siitä mitään tajuamatta. Graffitithan on vaikuttaneet kovasti esimerkiksi markkinointiin, eli jos siitä saa taloudellista hyötyä niin se on ok, mutta näiden mainosten tekijät ja firmojen omistajat eivät varmaan niin paljoa oikeasta graffitista tykkää.” (Jonde)

Cedar Lewisohn (2009, 138) on tulkinut tilanteen myös niin, että kaduilta kaupalliselle sektorille ponnistavat maalarit luovat hallaa muiden maalareiden imagolle: se luo käsityksen, että kaikki maalarit haluaisivat tuotteistaa osaamisensa. Maalareita häiritsee myös se, että tarkoituksella ilmaiseksi kadulle tehtyjä töitä myydään lupaa kysymättä huutokaupoissa (emt., 138).

6.5 Laittomuus ja kiinnijäämisen riski

Graffititoiminnan kokonaisuudessa laittomuus alkaa monien kohdalla jo itse välineistä. Maalit ja tussit varastetaan, koska koetaan, ettei varaa niihin ole. Iso ja monivärinen graffiti voi maksaa maalien osalta kymmeniä euroja. Maalit hankitaan joko alan erikoisliikkeistä tai muista spraymaaleja myyvistä kaupoista, kuten sekalaisista remontti- ja rautakaupoista. ”Lekojen keikkaaminen” tai ”räkkääminen” herättää joissain lievää vaivaantuneisuutta, joillekin se on luonnollinen osa toimintaa. Kun varastaminen normalisoituu ja rutinoituu, se menettää moraalisen tuomittavuutensa – niin vain tehdään. Toisaalta muutamat korostavat ostaneensa aina maalinsa ja tilaavat niitä myös ulkomailta. Tilanne muistuttaa Gregory J. Snyderin (2009, 162) kriminologista tulkintaa graffitista: maalarit pitävät graffitia eräänlaisena konstruoituna

rikoksena ja tuntevat sanktiot kuten ne on laissa määritelty, mutta eivät koe toimintaansa eettisesti vääräksi.

“Varastelin rautakaupoista automaaleja ja jos oli rahaa, ostin graffiteihin suunniteltuja erikoismaaleja satunnaisista kaupoista, joista niitä sai. Jos oli paljon rahaa, tilasin ulkomailta isomman erän erikoismaaleja. Myös maalausliikkeiden ylijäämämaalit tulivat usein tarpeeseen.” (Sami)

“...sillo ei ollut olemas tota Geezersii (muun muassa spraymaaleja ja tusseja myyvä kauppa Helsingissä) tos Sörkas ja se on ollut myöhemmin aika iso innottaja, mut sit ne kannut ostettiin jostain Teesist, eikä nykyään kukaan näist nuorist enää varasta niitä kannui, et noi vanhemmat jotka viel käy saattaa sitä tehdä, et ollaan tällasii keskiluokkasia nuoria niin meil on rahaa, no ei ehkä aina, mut kuitenkin.” (Konna)

“Alkuaikoina ostin lekani, mutta kun kasvoinkin ja äiti ei enää maksanutkaan, niin aloin varastamaan ja tällä hetkellä taloudellinen tilanteeni on vitun heikko, eli keikkaan lekani koska maalin taso on yhtä hyvä, enkä aio maksaa mitään viittä euroa purkista. Jos Oulusta sais lekoja samalla hinnalla kuin Helsingistä, ostaisin maalini. Lateksia saa rakennustyömailta tai mistä sitä ikinä sattuuukaan löytämään.” (Jonde)

Itse toiminnassa maalarit suhtautuvat rangaistuksiin ja graffitin laittomuuteen pragmaattisesti. Kiinnijääminen ja mahdolliset korvaukset ovat eräänlainen “harrastusmaksu”, joka pyritään hoitamaan pois sellaisen sattuessakin kohdalle. Idealistisia ajatuksia täysin vapaasta kaupungin kaunistamisesta ei esiinny. Se, että maalaukset ärsyttävät monia, on tiedossa. Graffitin laittomuus on itsestään selvä, toisaalta olennainen osa toimintaa. Halu tekemiseen on niin suuri, että rangaistusten uhkan kanssa täytyy vain tulla toimeen, sen luodessa toimintaan samalla jännittyneen pohjavireen. Laiton graffiti näyttäytyy esteettisesti erilaisena: siinä näkyy jännitys ja kiire, sen tunnelma on erilainen. Graffiti ei redusoidu pelkkään pintaan, välineeseen ja lopputulokseen, vaan kohde, tilanne ja olosuhteet vaikuttavat kokonaisuudessaan graffitia ja sen tuottamaa kokemusta arvioitaessa.

“Kyllähän se niin on, että vaikka kuinka ois noita lupapaikkoja, mikä on hyvä asia, mut aina on se kommandopipoporukka, jolle se laittomuus on se juttu ja lähtökohta. Kuitenkin on se et graffiti on laitton, se sinänsä kuuluu siihen toimintaan omalta osaltaan eikä sitä ikinä pysty kitkeen pois, mut kyl mä sen

ymmärrän että esimerkiksi on tiettyjä paikkoja joihin se ei tietenkään kuulu...”
(Faija)

“Laillinen graffiti ei ole samalla lailla graffitia kuin laitton, koska laittoman kontekstiin liittyy olennaisesti paikka, aika, riski, säilyvyys, näkyvyys ja paljon muita asioita. Laillinen graffiti on vain samalla tekniikalla tehty maalaus. Aidoin graffiti rullaa junan kyljessä, eikä sitä ole tehty luvan kanssa. Laillinen graffiti voi tietysti olla esteettisesti yhtä hieno mutta kokonaistunnelmassaan se liikkuu eri tasolla.” (Gianfranco)

“En aluksi pitänyt rangaistuksia kovina kun ne oli sakkoja tai ehdonalaisia, mutta sen jälkeen kun sain muista rikoksista ehdotonta tulin aika laskelmoivaksi, koska tiesin myös graffiteista tulevan sen jälkeen ehdotonta. Eli ei turhia seinämaalauksia. Vain junia.” (Miksu)

Ongelmina nähdään kontrollin ääripäät: kymmeniin tuhansiin paisuneet korvaukset ja syrjäisten, muilta ihmisiltä piilossa olevien paikkojen valvominen. Esimerkiksi turkulainen kahdeksan hengen graffitiporukka tuomittiin yhteensä 90 000 euron vahingonkorvauksiin vuonna 2006 (Aamulehti 16.3.2006). Luottotietojen menetyksen ja vuosia, ellei vuosikymmeniä kestävä velkojen maksun katsotaan tuhoavan maalarin henkilökohtaisen tulevaisuuden. Suhtautumisessa rangaistuksiin vallitsee ristiriita: totta kai muiden omaisuuden sotkemisesta pitää periaatteessa sakot maksaa, muttei missään nimessä vapaaehtoisesti. Hille Koskelan (2009, 294) mukaan ankarin graffitimaalarille toistaiseksi langetettu rangaistus on ollut vuosi ja viisi kuukautta ehdotonta vankeutta, mukaan lukien mittavat vahingonkorvaukset. Koskela pitää tilannetta yleisen oikeustajun vastaisena: Suomessa raiskaaja saattaa selvitä pienemmällä tuomiolla kuin ”töhrijä”, ja useimmat kansalaiset, jotka asiasta tietävät, pitävät rangaistussuhteita väärinä (mt., 294).

“Mut mitä tulee näihin graffitirangaistuksiin mitä täl hetkel jaellaan, niin must tuntuu et ne on ihan täysin poskettomia usein, et ehkä siinä koitetaan tehdä niistä kiinnijääneistä aktiivisista maalareista jonkinasteisia varottavia esimerkkejä muulle porukalle, et älkää tehkö tätä touhua, et täst joutuu pahaan jamaan. Mut se toimii vähän itseään vastaan, et se ajaa graffitimaalarit yhteiskunnan ulkopuolelle, ja sit on alta kolmekymppisiä kundeja, joilla on, voi sanoo, et koko elämä pilalla.” (Kesy)

Juuri kukaan haastatelluista ei esitä, että mihin tahansa pitäisi saada maalata. Kulttuurin sisällä vallitsee eräänlaisia kirjoittamattomia sääntöjä paikoista, jotka jätetään rauhaan.

Julkinen omaisuus ja etenkin anonyymit betonipinnat nähdään suotavina maalauspaikkoina. Osan graffitin suosiosta selittää viime vuosisadan jälkipuoliskoa hallinnut betonibrutalistinen arkkitehtuuri, jonka myötä kaupunkien reunat täyttyivät elementtilähiöistä ja keskustojen kivitaloja purettiin modernististen rakennusten tieltä. Rakentamisessa pyrittiin tehokkaaseen massatuotantoon, eikä esteettisiin seikkoihin juuri kiinnitetty huomiota. Harmaat karkeat pinnat vetävät graffitia puoleensa enemmän kuin koristeellisempi arkkitehtuuri.

“Kaikkeen julkiseen omaisuuteen noin periaatteessa voi maalata, jos kuva kaunistaa maisemaa eikä tuota kohtuutonta harmia yksittäisille ihmisille. On kohteita, jotka ovat jo valmiiksi kauniita tai niin tärkeitä ihmisille, ettei niitä tarvitse maalata. Historialliset, yksityiset ja uskonnolliset rakennukset ovat toisille niin tärkeitä, että mielummin kohdistaa iskunsa tylsiin urbaaneihin kaupunkielementteihin. Rumat tosi kanniset graffitit vois melko useesti jäädä syntymättä.” (Sami)

“Aina on ollut sellaiset kirjoittamattomat säännöt, et tällaiset vanhat hienot rakennukset, kirkot etupäässä ja muut ja sit ihmisten yksityiset omakotitalot, rivitalot. Kerrostalot nyt on vähän niin ja näin, et jos on hyvä seinä niin voi antaa anteeks jos joku siihen tekee. Ja autot, ei missään nimessä. (Ville)

Rumaa graffitia ei sinänsä kaivata, mutta toisaalta aloittelijoiden harjoittelua ymmärretään. Jotkut katsovat, että näkyville paikoille on aiheellista maalata vasta kun taidot ovat kehittyneet joitain vuosia. Humalainen, holtiton ja rohkea tagien levittely voi tuntua jälkeenpäin typerältä, vaikka ”kännissä bommaaminen on aina hyvä idea”.

Osittainen laittomuus ja alakulttuuriin osallistuvien monisyinen suhde siihen tekevät graffitista eräänlaisen anomalian – poikkeavan kategorian - alakulttuurien joukossa. Graffitimaalareiden kokemus laittomuudesta tuskin vastaa esimerkiksi moottoripyöräjengiläisten tai narkomaanien kokemusta omien alakulttuuriensa tasapainoilusta laittoman ja laillisen välimaastossa. Graffitissa on vain harvoin vastakulttuurisia, kapinallisia tai mielenilmauksellisia elementtejä, ja alakulttuurissa esiintyvä kommunikaatio suuntautuu saman alakulttuurin sisällä toimiville henkilöille. Toiminta ei ole antisosiaalista siinä mielessä, että se kohdistuisi muuta yhteisöä vastaan. Toiminta ei ole myöskään itsetuhoista narkomaanikulttuurien tapaan, vaikka tuottaakin eskapistisia kokemuksia suhteessa ”arkeen”.

6.6 Toiminnan hiipuminen ja maalarin tulevaisuus

Graffitiharrastuksen loppumisessa tai hiipumisessa keskeistä on se, että riskit muun elämän kannalta kasvavat liian suuriksi. Perhettä ja työtä ei voi vaarantaa, tai riski on jo otettu ja sen seurauksena korvaukset ovat jarruttaneet toimintaa. Myös muutto ja etäisyys tuttuun kaveriporukkaan laimentavat innostusta. Juuri kukaan ei kuitenkaan koe täysin lopettaneensa, vaan tietyn kipinän uskotaan säilyvän jopa loppuelämän ajan. Graffitimaailma on kulttuuri, jota ei helposti jätetä: sivummalle ja esimerkiksi muille visuaalisille aloille siirtyneet kiittävät graffitia saavutuksistaan ja käyvät edelleen maalaamassa (Malinen 2008, 25). Myöhemmällä iällä alakulttuurisidonnaisuus muuttuu kevyemmäksi; intohimoinen elämäntapa siirtyy enemmän rennon harrastelun suuntaan, mutta identiteettikokemus alakulttuurisidonnaisuudesta säilyy. ”Faija” kokee, että mielekkääksi koettu osallisuus tulee jatkumaan läpi elämän.

“...koko ajan se on siel sydämes eikä se lähe sieltä pois. Siinä mielessä se on kyl vaikuttanu et esimerkiks mä oon sanonu, et vaik mä oon 35 ja et vaik eläis kasikymppiseks niin kyl mul on silti lippis pääs ja superstarit jalas jois on läskit kengännauhat, et se on se koodi mikä on olemas enkä mä ikinä tuu pukeutuu beessin väriseen pukuun ja tuu ajatteleen et nyt mä oon nelkyt tai viiskyt ja et mä oon arvokas keski-ikäinen mies ja mun pitää ajatella asioista tietyllä tavalla et kyl mä oon edelleen niinku samanlainen oman tien kulkija, joka fiilistelee vanhoja juttuja” (Faija)

Aktiivisen maalaamisen lopettamisikä vaihtelee teini-ien lopulta noin kolmeenkymmeneen. Graffitikulttuurin välillä antagonistinen ja tyly henki sekä tunnelma omassa kaveriporukassa saatetaan kokea myös luotaan työntävinä. Toisaalta monet korostavat täysin vastakkaisesti kulttuurin yhteisöllisyyttä ja sosiaalisuutta. Tämä kertoo siitä, ettei graffitikulttuuri ole Suomenkaan kohdalla monoliittinen ja yhdenmukainen kokonaisuus, vaan kulttuurissa on paikallisia ja kaupunkikohtaisia erityispiirteitä. Yksilölliset kokemukset alakulttuurisidonnaisuudesta voivat vaihdella huomattavasti.

“Oli kiinnijäämisiä ja jotkut silloisista kavereista puhuivat muiden päälle kuulusteluissa. Ei ollut enää samaa porukkameininkiä ja samaan aikaan muutkin

asiat, kuten opiskelu, alkoivat kiinnostaa. Olin silloin vähän alta kahdenkymmenen.” (Gianfranco)

”No siinä oli omat kuumotuksensa jossain vaiheessa, jotka sai mut vähän hillitsemään sitä maalaamista, mut täytyy myös sanoa et sellanenkin asia siinä oli, et graffitimaalarit ei aina oo toisilleen kovin ystävällisiä et siel ei ollu sellanen kovin lämmin henki siinä kulttuurissa, niin mulle tuli toisinaan vähän sellainen fiilis et jos tää on tällasta niin paskat tästä sitten. Mut koskaan en oo kuitenkaan kulttuurin piiristä pois lähtenyt kun mä tykkään siitä maalaamisesta niin kauheen kovasti.” (Kesy)

Jälkeenpäin, etäisyyden päästä katsoessa graffitin koetaan antaneen paljon etenkin sosiaalisesti. Samalla maalari tuntee itsenäistyneensä. Aktiivinen maalari kokee olevansa vapaa ja huoleton. Häntä eivät sido järjestäytyneen maailman velvoitteet, vaan hän kokee toimivansa omien intohimojensa ja mielihalujensa mukaan. Tässä yhteydessä myös ikävaiheen huomioiminen on aiheellista: vapauden tunteen saavuttaa todennäköisesti helpommin lapsuudenkodissa asuessa, kun arkielämän käytännön järjestelyt ja niiden rahoittaminen ovat vielä vanhempien vastuulla.

Graffitielämästä voi muodostua hyvinkin kokonaisvaltaista: uusia maalauksia tehdään, luonnostellaan ja visioidaan jatkuvasti. Harrastuksesta tulee elämäntapa. Nancy Macdonald (2001, 192-193) on kutsunut graffitin muodostamaa vaihtoehtotodellisuutta ”liminaaliseksi sfääriksi”, jossa normaalin elämän asiat siirtyvät hetkeksi tauolle: tällöin henkilö vapautuu arki-identiteetin rajoitteista ja häntä arvioidaan yksinomaan maalausten perusteella. Kokemus vapaudesta ja mahdollisuus viettää aikaa haluamiensa ihmisten kanssa ovat lopulta mielessä päällimmäisinä, kun maalarit muistelevat aktiiviajan hyviä puolia. Graffitikulttuuri muodostaa myös globaalin verkoston, jossa liikkumaan kykenevälle graffiti avaa sosiaalisia kontakteja ulkomaillakin.

”Ehkä se huolettomuus, oli hyvää ja huonoa, oikeastaan ei ollu mitään muuta päämäärää kuin että pääsee piissaamaan seuraavana päivänä. Ei sit oikein muuta miettinytkään. Ja sit oli niin väsynyt, ettei aamulla jaksanu edes kiinnostua muusta. Ja kavereiden kanssa hengaaminen, mikä oli aika lailla se pääasia.” (Dnos)

”Aiemmin graffiti tuntui kaksoiseläältä niin sanotun skarppaamisen, tavallisen Tahvon elämän ohella. Nykyisin graffitista on tullut niin merkittävä osa elämää, että kai sitä voisi elämäntavaksikin kutsua.” (Arto)

“...graffiti on mulle avartanut pirusti maailmankatsomusta ja avannut ovia ulkomailla ja osaa mun parhaista kavereista en olisi koskaan oppinut tuntemaan jos en olisi alkanu maalata. Erittäin hyvää terapiaa kun keskittyy joksikin ajaksi vain ja ainoastaan siihen piissiin ja tuntee olevansa vapaa ja huoleton.” (Jonde)

Graffiti on joillain ohjannut myös opiskelu- ja uravalintoja graafisen alan suuntaan ja lisännyt kiinnostusta muita visuaalisen kulttuurin muotoja kohtaan. Osalla opiskelu- ja uravalinnat ovat sen sijaan täysin graffitiin liittymättömiä: joko graffiti halutaan pitää erillään muusta elämästä tai mielenkiintoa, lahjakkuutta ja taipumuksia ei koeta olevan tarpeeksi.

”Kyllä mä oon aina ollu visuaalinen ihminen, et se et mä oon ollu visuaalinen ihminen ja piirtäny paljon on vetäny mua ton graffitikulttuurin puolelle ja sit taas aktiivinen osallisuus siinä graffitikulttuurissa on luonu kiinnostusta kaikkeen muuhun niinku valokuvaamiseen ja graafiseen suunnitteluun ylipäätänsä ja niistä asioista on tullu mulle ammatti sen jälkeen.” (Kesy)

Riskialttiudessaan ja lähtökohtaisessa laittomuudessaan graffiti saattaa myös ohjata huonommille urille - näpistelyn, päihteiden, velkakierteen ja vastaavien ongelmien pariin. Jotkut haluavat säilyttää tietyn pesäeron graffitin ja muun elämän välillä.

“Graffitin kautta voi helposti ajautua rikollisille urille, mut siinäkin on kysymys et pitää ite tajuta et mis vaihees mennään liian pitkälle ja mis vaihees pitää antaa noiden muiden hörhöjen mennä muuhun suuntaan.” (Joonas)

”Ville” vertaa graffitiä muuhun harrastustoimintaan. Graffiti näyttäytyy prosessina, jonka aikana voi kehittyä ja löytää jatkuvasti uusia asioita. Myös sosiaalinen puoli – yhteisöllisyys, verkostot ja vuorovaikutustaidot – korostuu.

“No [graffitihan] on antanut siis todella paljon. Jos siis lähdetään ihan sosiaalisista taidoista, niin ryhmätyötä, suunnitelmallisuutta, sit tottakai et on tavannu paljon tyyppejä sitä kautta, todella paljon joista monet on hyviä ystäviä myöskin et sitä kautta on saanu niitäkin. Et siinä missä jossain korisjengissä olemisessa voi olla ihan sama homma. Et hyviä muistoja ja kokemuksia sitä kautta. Ja sit se ite tekeminen et aina näkee sen jäljen ja aina pystyy kehittymään ja tekemään uusia juttuja ja kokeileen uusia tekniikoita et kyllähän se on antanut tosi paljon.” (Ville)

Graffiti voi myös tarjota merkityksellistä elämänsisältöä silloin, kun sitä ei muualta löydy. Siksi sidos graffitimaailmaan halutaan säilyttää. Seuraavassa ”eio012”:n sitaatissa graffiti toteuttaa taideterapian funktioita.

”Jossain vaiheessa tässä välissä maalaaminen hiipui, kuten muutkin osa-alueet elämässä. Tuohon aikaan taisin olla aika pahasti masentunut. Graffitista on kuitenkin löytynyt luonnollinen lääke tuohon masennukseen, eli se on tavallaan nostanut jaloilleen. Pitkän aikaa graffiti ja siihen liittyvä tekeminen olivat ainoita asioita, joista olin oikeasti innostunut. Kaikki muu sitten oli vaan pakollista puurtamista ja päivittäisten asioiden suorittamista. Näiden fiilisten saattelemana voisin olla melko varma, että graffitin tekeminen ei kokonaan tule loppumaan mun kohdallani missään vaiheessa.” (eio012)

Harva suoranaisesti suosittelisi graffititoimintaa omille lapsilleen, etenkin kovin riskialttiissa muodossa. Toisaalta ei koeta, että graffitiharrastusta voisi tai pitäisi täysin estääkään. Graffitista halutaan ensisijaisesti kertoa ja valistaa. Maalarien mukaan nuoret tekevät kielloista huolimatta omat ratkaisunsa, kuten monet maalareista kokevat itsekin tehneensä. Tilanteessa toistuu koko graffitikulttuurin moraalinen ambivalenssi ja argumenttien köyden veto: mikä on yksilön legitiimeiksi kokemien tarpeiden ja yhteiskunnassa vallitsevan lainsäädännön suhde? Pohtiessaan lapsille annettavaa kuvaa maalari sijoittaa itsensä auktoriteetin asemaan, ja joutuu samalla tarkastelemaan oman toimintansa oikeutusta ulkopuolisen näkökulmasta. ”Joonas” on käynyt lapsiensa kanssa myös laillisella maalauspaikalla:

”Hyvä esimerkki oli, ku on kaks lasta, niin mun poika oli jääny päiväkodissa seinään piirtämisestä kiinni ja siellä oli päiväkodin tädit kauhuissaan. Ja ku mä oon maalannu tuolla seiniä vaikka kuinka paljon ni mä en tienny miten mun ois pitäny siihen suhtautua, et ne oli sillai et pitää kieltää se mut en mä halunnu sitä kieltää sitä seinään piirtämistä, mut enhän mä kuitenkaan haluu et ne seinään piirtää niin mentiin sit yhdessä Suvilahteen (luvallinen graffitiseinä Helsingissä) et jos haluutte seinään piirtää niin tässä on nyt seinä ja alkakaa piirtää ja sit ne piirteli siinä vähän aikaa vahaliiduilla ja maalas vähän spraymaalilla siihen.” (Joonas)

”Mä oon miettiny tota aika paljon, et jos mulle tulee omia lapsia niin miten mä viestin niille siitä, et mä oon maalannu laittomia graffiteja, et haluaks mä viestii siitä mun koko graffitiminästä niille yhtään mitään pitkään aikaan, et laitan ko mä kaiken mikä muistuttaa graffitikulttuurista piiloon pitkäks aikaa ihan varmuuden vuoks, vai koitanks mä selittää niille siitä. Se on monimutkainen juttu, mä en oikein tiedä. Mut kyl mä uskon et jos lapsia joskus

tulee ja kun ne varttuu niin yritän selittää et graffitis itsessään ei oo mitään vikaa, mut se vika on sit siinä, et jos sä meet maalaamaan jotain paikkoja ilman lupaa, niin sitä ei pitäis tehdä, mut kyl mä varmaan sittenkin sanon et mä oon ite sitä tehnyt ja syy on ollu se et mul ei oo ollu oikein mitään vaihtoehtoa omasta mielestäni, mut aion kyl takoo niille päähän et ne ei saa tehdä samaa, mut loppujen lopuks ne tekee omat päätöksensä. Et mä voin yrittää kasvattaa niitä oikeeseen suuntaan, mut niinhän munikin vanhemmat on yrittäny tehdä ja silti mä sotken seinä.” (Kesy)

”Kesyn” sitaatissa ”graffitiminä” näyttäytyy moraalisen pohdinnan kohteena. Se on rinnakkaisidentiteetti, jonka olemassaolossa on arveluttavia piirteitä. ”Graffitiminän” oikeutuksen kohdalla kuitenkin eettiset punnukset asettuvat niin, että intohimo maalaamiseen lopulta voittaa sen tielle asetetut juridiset esteet: yksilön oma moraalikäsitelmä on painoarvoltaan suurempi kuin yhteiskunnan virallinen normisto. Intohimo on niin suuri, ettei sen tukahduttaminen ole vaihtoehto.

7. Toiminnan motiivit ja graffitin suhde alakulttuuriteorioihin

Tässä luvussa pelkistän graffititoiminnan sen olennaisimpiin ulottuvuuksiin. Ensin tämä tapahtuu maalarin näkökulmasta: mitkä seikat motivoivat toimintaan? Millaisia ajatusmalleja ja haluja toiminnan taustalla on? Mikä on niiden keskinäinen suhde toiminnan ajallisessa kaaressa? Lopuksi tarkastelen suomalaista graffitikulttuuria osana jälkialakulttuurista teoreettista keskustelua, jolloin graffitialakulttuuri näyttäytyy osana muuta yhteiskuntaa ja globaalia kulttuurista verkostoa.

7.1 Maalareiden motiivien käsitteellinen erottelu

Gregory J. Snyderin (2009, 9) tutkimuksessa *Graffiti Lives – Beyond the Tag in New York's Urban Underground* motiiveja ilmeni useita: joillekin graffiti oli puhdasta taidetta, toisille vandalistista jännitystä, joillekin oman arvokkuuden kommunikointia. Joillekin kyseessä oli addiktio, endorfiinin lähde, joka kuitenkin osoittautui itsetuhoiseksi (mt., 9). Snyderin luettelemat piirteet vastaavat omaa käsitteellistä erotteluani, mutta Snyder ei mainitse graffitin sosiaalista ulottuvuutta ja vähättelee myös yleisen teoretisoinnin merkitystä, koska graffitikokemukset ovat hänen mukaansa niin yksilöllisiä (ks. Snyder 2009, 9).

Suomalaisia graffitimaalareita väitöstutkimukseensa haastatellut Piritta Malinen (2008, 16) erittelee graffititoimintaa ja -kokemusta esteettisyyden ja laittomuuden aiheuttaman hyvänolontunteen avulla. Kun visuaalisuus ja esteettisyys toiminnassa voimistuvat, vähenevät laittomuuden aiheuttamat ”kiksit” (mt., 16). Sen lisäksi, että taiteellisen kokemuksen palkitsevuus kompensoi jännitystä, on syynä myös vanhemmalla iällä tehty riskiarvio: muuta elämää ei voi vaarantaa kiinnijäämisestä seuraavilla sanktioilla. Toiminnan ajallista kaarta voi siis tarkastella niin, että toiminta on mielekästä ja nautinnollista alusta loppuun, mutta mielihyvän syyt ja sisältö vaihtelevat.

Malisen mukaan graffiti toteuttaa myös taidekasvatuksen perusteesejä kuten kokemuksellisuutta, yhteisöllisyyttä ja henkilökohtaisen ympäristösuhteen tarkastelua (mt., 16). Kokonaisvaltaiseen graffitikokemukseen liittyy olennaisesti myös sosiaalisuus ja tapahtumallisuus. Tekeminen on vauhdikasta, ja siihen liittyy erilainen onnistumisen

kokemus kuin pitkään työstettyyn taideteokseen. (Mt., 17.) Graffiti on lähtökohdiltaan kaupunkitilan haltuunottoa, mutta monet nauttivat tekemisestä myös, vaikka se tapahtuisi levynpalalle kotipihassa tai kuvataideluokassa (mt., 25).

Toiminnan eri ulottuvuudet eivät ilmene kategorisesti yksittäin, vaan yhtäaikaaisesti eri puolia painottaen, mikä tekee ilmiöstä ristiriitaisen ja kiistanalaisen. *USA Today* –lehti määritteli graffitikulttuurin osuvasti sanoin ”pitkäaikainen, ristiriitainen taiteen ja vandalismin hybridi” (Gottlieb 2008, 158). Graffitiin kohdistuvan kestävän mielenkiinnon lähde voikin olla se, että graffiti merkitsee eri asioita eri ihmisille: se voi olla provosoivaa ja kanonisoitua, herjaavaa ja kunnioitettua (mt., 160). Samalla se on yksilöllinen, monisävyinen itseilmaisun muoto (mt., 3). Esittelen seuraavissa alaluvuissa toiminnan neljä keskeistä motivoijaa.

7.1.1 Kaveriporukka

Useimmat haastatelluista korostavat yhdessäolon ja yhdessä tekemisen merkitystä. Oma kaveriporukka on myös keskeisiä ellei keskeisin hyvä muisto aktiiviselta graffitiajalta. Vaikka useat ovat maallanneet yksinkin, on pienehkö ryhmä toiminnan vakiintunein yksikkö. Ryhmä, tai graffitislangilla crew, on tietyistä henkilöistä koostuva epämuodollinen yhteenliittymä. Ajan myötä ryhmästä poistuu ihmisiä ja siihen voi liittyä uusia jäseniä. Ryhmä käyttää yhteistä tunnusta, joka merkitään yleensä maalausten kylkeen. Tunnetuimmat suomalaiset ryhmät, kuten CDC ja FTC, ovat huomattavan arvostettuja alakulttuurin sisällä. Suomessa ryhmien väliset suhteet vaikuttavat kevyen kilpailuhenkisiltä, ja todelliseen keskinäiseen vihamielisyyteen ja konflikteihin suhtaudutaan hieman huvittuneesti.

Crew'n maine riippuu yhtä paljon siihen kuuluvien yksilöiden maineesta kuin crew'n kollektiivisesta maineesta. Tuottelias jäsen on siis crew'lle olennainen. Keskinäinen sitoutuneisuus on myös monille tärkeää, ja crew voi toimia jopa henkilön primääriyhteisönä. Toisaalta monet ovat ajautuneet graffitin pariin sellaisten ystävien kautta, jotka he ovat tunteneet jo ennestään muista yhteyksistä. (Austin 2001, 120.)

Graffitialakulttuuri kokonaisuudessaan on näyttäytynyt useimpien aloitteluvaiheessa olevien näkökulmasta sulkeutuneelta ja salaperäiseltä, mikä aiheuttaa sen, että aloituskynnys voi tuntua korkealta ja muihin tekijöihin tutustuminen saattaa olla aluksi hankalaa. Mielenkiintoiseen porukkaan liittyminen kuitenkin houkuttelee ja tuntuu tavoittelemisen arvoiselta. Alakulttuurin sosiaalinen koheesio ja alakulttuurin suhde ulkopuolisiin rakentuvat pelkistetyksi niin, että itse alakulttuuri suhtautuu ulkomaailmaan välttelevästi, kun taas alakulttuurin sisällä ihmiset jakautuvat löyhästi omiin ryhmiinsä. Kollektiivisia tasoja ovat crew'n lisäksi etenkin laajempia, graffitikulttuurin ulkopuolisiakin joukkoja mobilisoivat graffitimielenosoitukset ja keskustelupalstat internetissä.

Epäluuloisuus ulkomaailmaa kohtaan kumpuaa toiminnan laittomuudesta. Ryhmien sisäisen tiiviyn ja keskinäisen luottamuksen takaa suojautuminen kontrollitoimijoilta. "Vasikointi" esimerkiksi poliisin kuulusteluissa tuomitaan ehdottomasti. Laittomuus yhdistettynä siihen, että toiminta tapahtuu pääosin iltaisin ja öisin, luo ryhmille ja niihin kuuluville yksilöille kokemuksen ulkopuolisuudesta ja "kaksoiselämästä", jotkut puhuvat myös kokonaisvaltaisesti "graffitielämästä". New Yorkissa graffitia on myös käytetty muistokirjoitusten mediana, kun joku lähipiiristä on kuollut. Tapa kertoo varsin paljon graffitin arvostuksesta tietyissä yhteiskuntaluokissa ja kaupunginosissa (ks. Cooper & Sciorra 1994). Toisaalta kaveriporukan vastapainona on se, että graffiteja tehdään myös yksin ja yksilöllistä mainetta tavoitellen, josta seuraavassa.

7.1.2 Henkilökohtainen näkyvyys

”Viikon poissa koulusta, tägäämässä metrolinjaa kaksi. Kun palasin kouluun, kaikki sanoivat nähneensä minut junan kyljessä.” (anonyymi informantti, Lachmann 1988, 236)

Henkilökohtainen näkyvyys ja maine ("feimi") rakentuu oman nimimerkin varaan. Nimimerkillä haetaan tunnustusta etenkin alakulttuurin sisällä; eiväthän kulttuurin ulkopuoliset nimimerkin takana olevia henkilöitä voisikaan tunnistaa. Pitkäaikaisen maineen rakentamista haittaa nimimerkkien vaihto sanktioiden pelossa: kontrollitoimijat keräävät esimerkiksi valokuva-arkistoja, joiden perusteella verekseltään kiinni saatu maalari voidaan tuomita myös aiemmista maalauksista, jos ne ovat valokuvien

perusteella tunnistettavissa. Tagien teko tussilla on vaivattomin tapa aloittaa graffititoiminta, ja tagia on helppo levittää nopeasti ja vaivattomasti. Yleinen harhaluulo on se, että tageja ja isompia maalauksia tekevät eri henkilöt. Todellisuudessa useimmat maalarit tekevät molempia rinnakkain.

Maineen ja näkyvyyden kannalta olennaisia ovat sekä määrälliset että laadulliset seikat: nimimerkin on hyvä näkyä mahdollisimman laajasti ympäri kaupunkia, mutta saadakseen mahdollisimman korkean arvostuksen tulee myös työn jäljen olla esteettisesti laadukasta. Mahdollisimman haasteellista, esimerkiksi moneen ilmansuuntaan näkyvää ja vilkkaasti liikennöidyssä paikassa olevaa maalauskohdetta arvostetaan. Käytännössä tageja keräävät pintoihinsa lähes kaikenlaiset kohteet: tunnelit, sähkökaapit, meluvallit, bussipysäkit, rautatieasemat, junat, autot, kiinteistöt julkisrakennuksista omakotitaloihin, jopa kivet ja puut luonnossa. Arvostuksen ydin on visuaalinen lopputulos yhdistettynä otettuun riskiin, ei niinkään se, että jälkikäteen maalauksen näkevät mahdollisimman monet ihmiset (mikä ei toisaalta tekijää yleensä haittaakaan). Kuvaava slangitermi näkyvälle maalarille on "all-city": maalarin jäljet todella näkyvät ympäri kaupunkia.

Näkyvyyden tavoittelua haittaa graffitien nopea poistaminen ("buffaus") kiinteistöjen ja muiden kohteiden pinnoista: kontrollitoimijat ovat pyrkineet mahdollisimman ripeään poistamiseen, koska graffitien koetaan vetävän puoleensa lisää graffiteja ja muuta vandalismia sekä häiriökäyttäytymistä (niin sanottu "broken windows" -teoria⁸). Katuviestinnän nollatoleranssia on sovellettu myös tarroihin ja julistemainontaan. Maalausten väliaikaisuutta ja katoavaisuutta paikkaavat internetin kuvasivustot ja yksityiset valokuva-arkistot.

Nancy Macdonaldin (2001, 194) informantti Proud 2 on tiivistänyt graffitin sanoman pelkistetysti muotoon "Minä olen. Katso minua.". Macdonaldin (2001, 195) mukaan subjektiviteetti onkin aina läsnä: graffitinimi on korvikeminy; minän representaatio, ruumiillistuma ja laajennus. Cedar Lewisohnin mukaan (2008, 92) graffiti on sen sijaan

⁸ "Broken windows" –teorian mukaan elinympäristön näkyvä vandalismi lisää vandalismia, eli esimerkiksi rikottu ikkunat saavat ihmiset rikkomaan lähistöltä lisää ikkunoita. Siksi vandalismin tulisi kontrollipoliittisesti soveltaa nollatoleranssia. (Ks. esim. Kelling & Coles 1998.) Rikottujen ikkunoiden teoriaa on soveltanut esimerkiksi Helsingin kaupungin Stop töhryille –kampanja.

eräänlainen itsepromootion muoto loputtomassa informaation virrassa. Ihminen luo itselleen ”hahmon”, jonka turvin hän pujottelee informaatiotulvassa ja maailman ”melussa” (*noise*) (mt., 92). Tässä merkityksessä graffiti sivuaisi funktioltaan internetin konstruoituja virtuaali-identiteettejä.

7.1.3 Esteettinen tarve luoda jotain omaa

Esteettisen motiivin kohdalla korostuu itseilmaisun halu. Kunnianhimoisesti maalaamiseen suhtautuvat haluavat kehittyä tyyllillisesti, oppia uusia tekniikoita ja luoda oman muotokielensä, johon yhdistellään aineksia erilaisista tyyllillisistä konventioista. Graffitin yleensä yksinkertaisinta ja nopeinta muotoa, tageja, voidaan arvioida modernina kalligrafiana. Esteettinen motiivi korostuu toiminnan kaaren loppua kohden, jolloin keskitytään tekemään hiottuja töitä rauhallisissa paikoissa. Graffitia puoltavat puheenvuorot usein idealisoivat graffitin esteettisen ulottuvuuden ja vetoavat graffitin asemaan taidemuotona. Itse kulttuurin piirissä ollaan kuitenkin uupuneita koko graffitin olemassaolon ajan käytyyn ”onko graffiti taidetta?” -pohdiskeluun; kysymys on muuttunut kliseeksi.

Taidekysymyksessä on toisaalta kyse myös määrittelyvallasta ja siitä kenellä sitä on (Koskela 2009, 290). Taiteeksi määrittelyyn kuuluu kritiikki; kaikki graffiti ei ole taidetta (mt., 290). Ilkivallan tapauksessa sen sijaan kaikki graffiti tuomitaan ykskantaan haitalliseksi (mt., 290). Lähimpänä totuutta lienee lausuma, että graffiti *voi olla* taidetta: parhaimmillaan se vaatii pitkäjänteisesti hiottuja visuaalis-esteettisiä kykyjä ja tuottaa katsojalle elämyksiä. Niin ikään ilmeistä on se, että osa graffitista on esteettisesti mitäänsanomaton ja arvoton, eikä tekijällä ole edes ollut minkäänlaisia taiteellisia ambitiesiä taustallaan.

Graffitien estetiikka on myös yleisin ensi-impulssi, joka saa aloittamaan toiminnan: useat haastatelluista muistavat vuosienkin jälkeen elävästi ensimmäisen vaikutuksen tehneen graffitin. Oli graffiti taidetta tai ei, niin sen muiden ulottuvuuksien erityispiirteet tekevät siitä niin poikkeavan ilmiön, että sen arviointi rinnakkain muun kuvataiteen kanssa on ongelmallista. Se ei toimi samoissa tiloissa tai instituutioissa eikä edes pyri niihin. Graffitimaailmassa ei ole portinvartijoita, mesenaatteja tai apurahoja,

vaan urapolku ja maine on luotava itse. Jos graffiti olisi *yksinomaan* taiteellisesti motivoitunutta, olisi toiminta järjestetty vähemmän riskialttiisti. Graffitin kuvakielessä on joka tapauksessa jotain, joka puhuttelee nuoria: vain muutamassa vuosikymmenessä se on levinnyt kaikille mantereille, eikä mikään muu visuaalisen ilmaisun muoto ole saavuttanut vastaavaa suosiota samalla ajanjaksolla. Graffitin tyylikirjo on myös laaja ja viime vuosina yleistyneet uuden katutaiteen muodot ovat hämmentäneet kenttää entisestään. Maalari Egs totesi Helsingin Sanomien Nyt-liitteen numerossa 14/2009: ”Graffiti on suurin nuorison tavoittanut taideliike kautta aikain.”

Esteettisyys kulkee rinta rinnan näkyvyyden kanssa: omia töitä saa graffitin parissa välittömästi nähtyille. Muiden kuvataiteiden piirissä näyttelyiden järjestäminen edellyttää erilaisten portinvartijoiden suosiota ja aiheuttaa kustannuksia esimerkiksi gallerioiden vuokrien muodossa, ja materiaalikustannuksista luistaminen varastamalla herättää enemmän pahennusta tai on vaivalloisempaa. Visuaalisesti orientoituneelle henkilölle graffiti voi siis olla sekä sopiva ilmaisumuoto että paljon muutakin.

Mielipiteet nuorison keskuudessa tukevat graffiteja taiteellisena ilmaisumuotona. Nuorisobarometri ”Taidekohtia” (Myllyniemi 2009, 72) kysyi vuonna 2009 haastatelluilta (n=1899, 15-29 v.), tulisiko graffitit ymmärtää taiteena eikä rikoksena. Vastaajista 22 prosenttia oli täysin samaa mieltä ja 40 prosenttia jokseenkin samaa mieltä. Graffiteja itse tekevistä 53 prosenttia oli väittämän kanssa täysin samaa mieltä (mt., 72). Koko aineistosta graffiteja tekeviä henkilöitä oli yksi prosentti (mt., 22), mikä antaa osviittaa toiminnan yleisyydestä.

7.1.4 Tuhovimma

”Graffiti on destruktiivista, mutta se on epäsuora vastaus julkiselle tuholle, jonka mainokset ovat saaneet aikaan. Jos graffitia tutkii urbaanina ilmiönä, niin se alkoi suunnilleen samaan aikaan kuin massamarkkinointi ja -kampanjat.”

-Maalari Grey Paul Labontén koostamassa teoksessa *All City – The Book About Taking Space* (2003, 170)

Tuhovimmaksi kutsumani ulottuvuus on kapinallis-destruktiivista vandalismia. Motiivina voi olla vain halu aiheuttaa vahinkoa kohteelle, provosoida poliisia tai vartiointiliikkeitä ja levittää omaa nimimerkkiä keinolla millä hyvänsä. Alun perin

graffitien vähentämistä varten perustettu vartiointiliike FPS (nyk. muillekin vartioinnin osa-alueille laajentunut Otso) on toimintansa aikana provosoinut valtavan määrän "fuck FPS" -tyyppisiä seinäkirjoituksia, joita näkee edelleen, vaikka yrityksen nimi on jo vaihtunut. Slangitermi "kännibommaaminen" kuvaa graffititoiminnan kapinallis-destruktiivista puolta parhaiten: päihtyneenä graffiteja tehdään rohkeammin ja hankaliin kohteisiin; nopeasti ja maalausjäljestä suuremmin välittämättä. Varsin yleisiä ovat myös jollain terävällä esineellä lasipintoihin raaputetut nimimerkit. Toiminnan luonnetta kuvaa myös sanan "bommaaminen" tai "bombaaminen" englanninkielinen kantasana *bombing*, pommittaminen. Nopeiden tagien teko on teknisesti helpoin graffitin muoto ja sisääntuloväylä kulttuuriin, aloituspiste.

"Opetetaan näille tietämättömille miten tää homma menee! Ei tällasta jengiä voi olla olemassakaan. Me vaan mennään kauheella lössillä ja pannaan kaikki paskaks." –"Jarde" Graffiti all night long –artikkelissa City-lehden numerossa 24/2001

Haastavien kohteiden maalaaminen luo adrenaliinista päihtyneen kokemuksen, joka pienissäkin määrin luo toimintaan jännittyneen pohjavireen, joka on myös graffitin merkittävimpiä erityispiirteitä. Tuhovimma aiheuttaa maalarille henkilökohtaisen ristiriidan: hän on aiheuttamistaan vahingoista tietoinen ja saattaa pitää niitä paheksuttavinakin, mutta vaakakupissa painavat enemmän graffitikulttuurin maalaamista puoltavat seikat ja saadut "kiksit". Maalien ja tussien varastaminen on oma ulottuvuutensa graffitin destruktiivisessa luonteessa. Varastamisen tavanomaisin perustelu on, että täytyy varastaa koska rahaa ei ole. Välineiden varastamisella on perinteikäs asema kulttuurin sisällä eikä sitä tuomita. Varastaminen ei ole kuitenkaan jokaiselle maalarille itsestäänselvyys, vaan jotkut myös ostavat aina maalinsa.

Laittomuusasenteita on tarkasteltu myös tilastollisesti. Vuoden 2009 Nuorisobarometri esitti haastatelluille (n=1898) väittämän: "Graffitin tekijöillä pitäisi olla laillinen paikka tehdä graffiteja." Kaikista vastaajista täysin samaa mieltä oli 45 prosenttia ja jokseenkin samaa mieltä 33 prosenttia. Luvut olivat lähes samat niiden kohdalla, jotka tekevät itse graffiteja (n=17). Niistä jotka eivät tee graffiteja, mutta haluaisivat tehdä, täysin samaa mieltä väittämän kanssa oli 73 prosenttia ja jokseenkin samaa mieltä 20 prosenttia. Luvuista voi tehdä tulkinnan, että laittomuus nostaa aloittamiskynnystä. (Myllyniemi

2009, 70-71.) Laillisten maalauspaikkojen suosio on ollut viime vuosina valtavan suuri, ja Helsingin lisäksi aitoja on ollut muun muassa Porvoossa ja Keravalla.

Provokatiivista tagien levittelyä on esiintynyt mielenosoituksellisissa yhteyksissä, kuten Stop Töhryille -kampanjaa vastustavan mielenosoituksen ja vapaampaa katutaideita puoltavan Katutaiteiden yö -tapahtuman aikana⁹. Mielenosoitukset ovat graffitimaalareiden ja heitä sympatisoivien kollektiivisin ja julkisin tapa vaatia alakulttuurille tunnustusta. Graffiti puoltavat puheenvuorot ja kritiikki kontrollitoimijoita vastaan yhdistyvät usein nykyvasemmistolaiseen diskurssiin ja liikehdintään. Esimerkiksi Voima-lehden numeron 7/2006 Katutaiteiden yötä käsittelevä teksti on otsikoitu vastakkain asettelevasti ”Ruma jälki eliitin eteisessä”. Tuhovimma on anarkismia, auktoriteettien kyseenalaistamista ja vallan ottamista omiin käsiin. On myös esitetty, että graffiti on *turvallinen* tapa osoittaa auktoriteetinvastaisuutta ja rohkeutta ilman vaaraa siitä, että sekaantuisi vakavampaan rikollisuuteen. Siksi laittomuudesta myös pidetään kiinni. (Lachmann 1988, 236.)

7.2 Graffiti alakulttuurina: vahva osallisuuden kokemus

Andy Bennett ja Keith Kahn-Harris (2004b, 15) väittävät, että nuorisokulttuurin fragmentoituminen on edennyt niin pitkälle, että termeille kuten elämäntyö, uusheimo ja "skene" löytyy hädin tuskin empiirisiä vastineita. Termi "alakulttuuri" kuitenkin pysyy, koska se tarjoaa jonkinlaisen tutkimuksellisen kiinnepohdan, vaikka nuorisokulttuurista aktiviteettia voi olla vaikeaa tilallisesti paikantaa ja samalla hahmottaa, mihin esimerkiksi elämäntyö ja uusheimot viittaavat (mt., 15). Jälkialakulttuurisen tutkimuksen kentällä on havaittavissa asetelma, jossa osa tutkijoista (esim. em. Bennett ja Kahn-Harris) korostaa huomattavaa muutosta alakulttuureissa tai vaatii jopa koko käsitteestä luopumista. Samalla jotkut toppuuttelevat muutostoa ja muistuttavat käsitteen pitkästä historiasta sekä sen edelleen olemassa olevasta relevanssista (esim. Ken Gelder). Miten suomalainen graffitikulttuuri suhteutuu kansainväliseen alakulttuurikeskusteluun?

⁹ Ks. esim. Megafonin raportti Katutaiteiden yöstä vuodelta 2006: <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=368>.

Alakulttuurien muodonmuutokseen kiinnitti ensimmäisten joukossa huomiota Steve Redhead (1993, 3-4), jonka mukaan rave-kulttuuri oli ronski sekoitus kaikenlaisia tyylejä samalla tanssilattialla, ja se toi yhteen monia aiemmin vastakkaisia alakulttuureja. Alakulttuurit alkoivat sekoittua, niitä yhdisteltiin ja niiden välillä sukkuloitiin. Rave-kulttuurin esiinmarssi tapahtui vain muutamia vuosia graffitin globaalin suosion jälkeen 1980-luvun lopulla, joten oman tutkimukseni aineisto tarjoaa oivan lähtökohdan jälkialakulttuurisen teoreettisen paradigman tarkastelulle: vanhimmat haastattelemistani maalareista ovat aloittaneet jo 1980-luvulla ja nuorimmat 2000-luvulla.

Luku 4.2 osoitti jälkialakulttuurisen keskustelun kamppailevan eräänlaisten määrittelyongelmien kanssa. Mikä on alakulttuuri? Missä sen rajat menevät? Onko sitä enää edes olemassa? Graffitimaalarien kokemuksessa graffititoiminta jäsentyy itsenäisenä alakulttuurina, jolla on kuitenkin sidos hiphop-kulttuuriin. Sidos näkyy joidenkin maalarien pukeutumisessa ja musiikkimaussa, toisaalta monien kohdalla ei. Samalla osa maalareista on kiinnostunut myös muista alakulttuureista, joista mainittiin esimerkiksi konemusiikkikulttuuri, punk ja metalli. Graffiti on historiallisesti toiminut myös viestintävälineenä alakulttuurisissa rajanvedoissa, kuten Neuvostoliiton graffitikulttuuria tutkinut John Bushnell (1990) kuvaa.

Graffitialakulttuuriin osallistuu varsin heterogeeninen joukko nuoria, jotka ottavat vaikutteita alakulttuuritoimintaansa niin toisiltaan kuin erilaisten medioiden ja viestintävälineiden välityksellä. Monet ovat matkustaneet ulkomaille maalaamaan, tutustuneet paikallisiin maalareihin ja luoneet kansainvälisiä verkostoja. Graffititapahtuman yhteydessä haastateltu anonyymi maalari kertoo Aamulehdessä 4.8.2007: ”Jossain vaiheessa jos kuunteli rap-musiikkia oli pakko breikata, tehdä riimejä ja maalata graffiteja. Nyt tämä on äärettömän heterogeenistä porukkaa.” Haastatteleman nimimerkki ”Simone/LFO” kertoo vastaavasti: ”Suomalaiset maalarit ovat olleet aika vahvasti heivistä ammentavaa jengiä. Meidän crew oli täynnä rillipäisiä teknodiggareita.”

Graffitin estetiikka toistuu ja uusintaa itseään etenkin hiphop-kulttuurin kuvastossa, jota esiintyy niin valtavirtamedioissa kuin pienissä ruohonjuuritason julkaisuissa.

Alakulttuurin kansainvälisyys ja sosiaalisen koostumuksen heterogeenisyys viittaavat nykyiseen mediavälitteiseen jälkialakulttuuriseen aikaan. Globaali ideoiden vaihto etenkin internetin välityksellä luo graffitityyleistä sekamuotoja, joissa näkyvät niin paikalliset erityispiirteet kuin esimerkiksi klassinen New York -graffiti¹⁰. Kuvapainotteista graffitikirjallisuutta ilmestyy jatkuvasti ja Banksyn kaltaiset nimet kiinnostavat maallikoitakin, jotka eivät muuten ole graffitiin juuri kiinnittäneet huomiota. Banksy ja muut uudet katutaiteen edustajat popularisoivat ja keskiluokkaistavat graffitia, koska töiden merkitykset ja kannanotot avautuvat suuremmalle yleisölle. Samalla töistä puuttuu perinteisen katugraffitin aggressiivisuus.

Mediakontekstissa alakulttuureista voi puhua Andy Bennettin (2004, 163) käsitettä lainaten ”jaettujen ideoiden kulttuureina”. Jäsenyys alakulttuurissa ei välttämättä enää tarkoita tyyllistä yhdenmukaisuutta, kollektiivista sidonnaisuutta tiettyyn ”skeneen”, tai edes kasvokkaisuoroaikutusta. Vuorovaikutus voi sen sijaan tapahtua enenevässä määrin internetissä – kadun, klubien ja festivaalien sijaan. (Mt., 163.) Verkkomaailman identiteettidiskurssit kuitenkin kehystetään paikallisilla merkityksillä, ja toisinpäin (mt., 166).

Internetin tarjoamat symboliset resurssit mahdollistavat sen, että esimerkiksi suomalaisesta pikkukaupungista kotoisin oleva nuori voi muutamalla klikkauksella löytää valtavan määrän tietoa graffitien tekemisen tekniikasta ja tyylistä, ja soveltaa saamaansa tietoa maalauksina omaan fyysiseen lähiympäristöönsä. Hän pystyy siis omaksumaan tietyn alakulttuurin konventioita ilman kasvokkaisuoroaikutukseen perustuvaa paikallista alakulttuuriyhteisöä. Sama ilmiö lienee esiintynyt TV:n ja printtimedioiden välityksellä jo 1980-luvulla, mutta internetin myötä kommunikaation intensiteetti ja laajuus ovat kasvaneet moninkertaisesti. Toisaalta internet on myös helppo, turvallinen ja kontrollista vapaa viestintäväline. Hille Koskela (2009, 293) katsookin, että tiukan politiikan vuoksi kulttuuri siirtyy yhä enemmän maan alle. Tietoja ja kokemuksia vaihdetaan internetissä, ja vastarinta saa uusia muotoja (mt., 293).

¹⁰ Ks. esim. <http://www.graffiti.org>, ”Art Crimes – The Writing on the Wall”.

Onko käsite "alakulttuuri" relevantti graffitikulttuurin kohdalla? Ken Gelder (2005, 1) määrittelee alakulttuurit seuraavasti, alakulttuuritutkimuksellisesti perinteisin sanankääntein, mutta samalla jälkialakulttuuridiskurssista tietoisena: "alakulttuurit ovat ryhmä ihmisiä, jotka intressiensä ja tekemistensä vuoksi ovat jollain tavalla ei-normatiivisia ja marginaalisia". Alakulttuuriin osallistuvat ihmiset esittävät itsensä erilaisina ja ovat tietoisia erilaisuudestaan, ja myös ympäröivä kulttuuri suhtautuu heihin erilaisina (mt., 1).

Graffititoiminta on laittomuudessaan jo määritelmällisesti ei-normatiivista, vaikka laittonkin toiminta voi joissain tapauksissa lähennellä normia ja enemmistön käyttäytymismallia, kuten internet-piratismin tapauksessa. Subjektiivisella tasolla laittomuus ilmenee kuitenkin niin, että maalari sinänsä tiedostaa toimintansa laittomuuden, muttei koe sitä eettisesti vääräksi. Lakien sisällöt eivät tunnu kaikilta osin relevanteilta, toisaalta tiettyjen paikkojen koskemattomuutta pidetään itsestään selvänä. Samalla toiminta on ajallisesti ja paikallisesti marginaalista: graffitien teko on ilta- ja yöpainotteista. Maalauksia tehdään hiljaisissa, hylätyissä ja syrjäisissä paikoissa, kuten purkutaloissa ja siltojen alla. Graffitien tekemistä ei voi juuri havaita; tekijät jäävät ulkopuolisille mysteereiksi, vaikka maalaukset ympäristön rakennuselementeissä vaihtuvat tiuhaan. Marginaalista on myös kielenkäyttö: alakulttuuriin vihkiytyminen edellyttää sen slangisanaston omaksumista.

Maalarit eivät kuitenkaan huomiohakuisesti esitä itseään katukuvassa, kuten useimmille muille alakulttuureille on tyypillistä. Arkipersoonat pyrkivät säilymään anonyymeina, kun taas käytetty nimimerkki luo identiteetin ja maineen alakulttuurin sisällä. Ratkaisu on ilmeinen, koska maalarit pyrkivät välttämään laittomuudesta seuraavat sanktiot ja paljastumisen virkavallalle. Graffiti ei ole yksilön arki-identiteetin kannalta performatiivinen kokemus, vaan näytillä on alakulttuuripersoona, joka esittäytyy vain henkilön nimimerkin tunnistaville. Itse toiminta on huomiohakuista, mutta persoonat kasaavat mainetta vain alakulttuurin sisällä. Maalari voi nauttia maalauksesta ja sen saamasta huomiosta näkyvällä, vilkkaasti liikennöidyllä paikalla. Tällöin ulkopuolisten huomio kohdistuu kuitenkin graffitiin ja graffitintekijöihin yleisesti, ei nimenomaiseen tekijään, vaikka hänen nimimerkkinsä olisikin esillä. Potentiaalinen graffitimaalari voi

olla katukuvassa lähes kuka tahansa nuori tai nuorehko ihminen, toisaalta seinällä itsensä esittävä graffitimaalari on ulkopuolisille *ei-kukaan*.

Ympäröivä yhteiskunta suhtautuu omasta näkökulmastaan anonyymeihin maalareihin vaihtelevasti: ääripäissään romanttisina, kapinallisina katutaiteilijoina tai vaihtoehtoisesti viheliäisinä töhrijinä. Graffitin ja katutaiteen sanoma voi jäädä epäselväksi eikä se pyri mihinkään loogiseen lopputulokseen; se ei mainosta mitään eikä neuvo, kuten muu kaupunkitilan viestintä (Lewisohn 2008, 93). Päivänvaloon graffiti tulee lähinnä erilaisten laillisten maalaustapahtumien ja luvallisten graffitiseinien myötä, jotka niin ikään herättävät kansalaiskeskustelua: tuleeko tällaista kulttuurimuotoa suosia julkisin varoin ja lisäävätkö lailliset maalauspaikat laitonta maalaamista?

David Muggleton (2000, 52) on luetellut listanomaisesti postmodernien alakulttuurien keskeisiä piirteitä, kuten fragmentoitunut identiteetti, tyyllinen heterogeenisyys, löyhät rajanvedot, alhainen sitoutuneisuus, suuri alakulttuurien välinen liikkuvuus, epäpoliittisuus ja myönteinen mediasuhde. Kun Muggletonin luettelemia määreitä tarkastelee graffitikulttuuria vasten, vaikuttaa siltä, että ne eivät istu analyysiin kuin osittain.

Intensiivisimmässä vaiheessaan kokemus graffitialakulttuurista on siihen osallistuvalle voimakas. Haastatellut puhuivat kokonaisvaltaisesta graffitielämästä. Graffiti on tällöin elämän keskeinen seikka, asia joka on mielessä koko ajan. Kyse *ei ole* hajanaisesta osakaminnuudesta, jolla itsetietoisesti kikkaillaan, vaan ennemminkin elämäntavasta. Graffititoiminnan eteen nähdään paljon vaivaa ja siinä kehittyminen vaatii luontaisen lahjakkuuden lisäksi aikaa ja pitkäjänteisyyttä. Graffitikulttuurissa on selkeitä sosiaalisia tasoja, eivätkä maalarit ole tuuliajolla olevia atomisoituneita individejä. Ryhmän merkitys on suuri. Sosiaalinen ulottuvuus on tärkeä huomioida, etteivät alakulttuurista tehdyt tulkinnat harhau du paradigmassa korostuneen individualismipuheen vuoksi. Alakulttuuri on myös ajallisesti ja tilallisesti paikannettavissa. Perinteiselle alakulttuurin käsitteelle *on* siis olemassa empiirinen vastine. Jälkialakulttuuriset teesit lienevät pätevämpiä sellaisten alakulttuurien kohdalla, joissa tyyli on keskeinen, eikä konkreettinen toiminta edellytä niin vahvaa panosta.

Alakulttuurikeskustelun kannalta kiintoisaa on se, että useimmat vanhemmista haastatelluista (n. 30-40 vuotta) henkilöistä eivät koe alakulttuurisiteen katkenneen. Alakulttuurit eivät ole sidoksissa vain nuoruuden eri ikävaiheisiin, vaan muovaavat elämänsisältöjä myöhemminkin. Graffitin kohdalla toiminnasta säilyvät etenkin sen esteettinen ja sosiaalinen puoli, riskinoton jäädessä minimiin. Kapinamentaliteetti kuihtuu, kun maalari ei enää itse edusta nuorta sukupolvea. Tässä yhteydessä alakulttuurin määritelmä vuorostaan problematisoituu. Voidaanko puhua alakulttuurista, jos sen muodostavat vakavaraiset perheet, joiden elämäntapa on muuten täysin keskiluokkainen? Kuinka suuren osan elämäntavan kokonaisuudesta alakulttuurin tulee kattaa, että henkilön voi katsoa omaavaan alakulttuurisidonnaisuuden? Onko kyseessä sittenkin vain vapaa-ajan harrastustoiminta ja kulutuskulttuuri tietyillä makumieltymyksillä?

Vanhemman iän alakulttuurisidonnaisuudessa jälkialakulttuurikeskustelun väitteet hajanaisemmista identiteeteistä vaikuttavat relevanteimmilta. Satunnaismaalarilla on sidos alakulttuuriin, mutta se ei ole enää primääri-identiteetti tai elämäntapakokemus kuten nuorena. Hän on todennäköisesti siirtynyt sivuun alakulttuurin toiminnallisesta ytimeistä, jolla on suurimman näkyvyyden turvin valta ja mahdollisuus määrittää paikalliset alakulttuuriset konventiot. Hän kuitenkin kokee *osallistuvansa* alakulttuuriin, vaikka se ei välttämättä olekaan enää elämän keskeinen seikka. Toisaalta maineikkailla ”graffitieläkeläisillä” on legendanomainen status ja sen myötä sananvaltaa alakulttuurin nykytilan suhteen.

Graffiti on yhtäaikaaisesti sekä normalisoitunut että pysynyt kiistanalaisena. Normalisoituminen tarkoittaa sitä, että graffiti on vakiintunut osa nykyaikaista kaupunkikuvaa. Alakulttuurin ulkopuoliset eivät kiinnitä maalauksiin juurikaan huomiota, ellei niitä ole tehty erittäin poikkeukselliseen paikkaan, erittäin näyttävästi tai niin, että maalauksesta koituu puhdistuskustannuksia asianomaiselle katsojalle tai hänen edustamalleen taholle. Toisaalta jokainen graffitiuutisointi herättää moraalipaniikinomaisen keskustelun sanomalehtien verkkopalveluissa, mikä kielii siitä, että ilmiöön suhtaudutaan useimmiten negatiivisesti. Viha kohdistuu etenkin tageihin ja muuhun ”töhrintään”, jolla ei koeta olevan esteettistä arvoa ja joita tehdään

häikäilemättömästi näkyville paikoille, usein kiinteistönomistajalle tai veronmaksajille kustannuksia aiheuttaen. Samalla itse alakulttuuri kokee muodonmuutoksia ja uudistumisia, kuten viime vuosien uudet katutaiteen ilmiöt osoittavat.

Maalarit kokevat graffitin moniaineksisesti: kapinana, "kikseinä", eräänlaisena taideterapiana, tapana tutustua uusiin ihmisiin, esteettisten näkemysten mediana ja välineenä, vandalismina ja virkavallan kiusoitteina. Graffiti vastaa moniin yksilöllisiin tarpeisiin, joten se tarjoaa aineksia minäkuvan rakentamiseen ja refleksiiviseen maailmasuhteeseen, kuten Bennett (2005) kuvaa. Näin se toimii osana nykyistä ideologioiden ja identiteettiainesten supermarketia, jossa yksilö luovii mahdollisuuksiensa rajoissa ja jonka asettaman valitsemisen pakon uhri hän toisaalta on. Samalla graffiti luo tiiviin kokemuksen osallisuudesta alakulttuuriin, joka jäsentää elämänkaarta ja -kokemusta laajemminkin.

8. Lopuksi

Graffiti on ilmiönä kuin saippuapala, joka luiskahtaa kädestä aina kun siitä luulee saaneensa otteen. Tutkimuksen edetessä kysymykset ovat lisääntyneet vastausten myötä. Näkökulmia on käytännössä ääretön määrä. Ongelma lienee tuttu jokaiselle sosiologille, mutta silti otteen saaminen monin tavoin tulkinnanvaraisista ja monitahoisista tutkimuskohteista tuntuu aina yhtä haasteelliselta, joskin yrityksen onnistuessa myös palkitsevalta. Atte Oksanen (2006, 36) on todennut osuvasti, että tutkija voi antaa hahmoa maailmalle, mutta hän ei voi vangita sitä kokonaisuudessaan. Tutkimuksen labyrinthit täytyy hyväksyä ratkaisemattomana kaaoksena. Eksyminen ei kuitenkaan johda kauhuun vaan mahdollistaa luovuuden. Tieto onkin yhtä epävarmaa kuin itseään jatkuvasti muuttava labyrinthi. (Mt., 36.)

Oma kokemukseni jäsenyi niin, että koin yhtäaikaaisesti tietäväni graffitista liikaa ja toisaalta en juuri mitään. Olen lukenut aiheesta kymmeniä kirjoja eri kielillä, mutta en ole maalannut yhtään graffitiä. Olen kirjoittanut kaksi opinnäytettä, mutta en ole kytännyt maalausmahdollisuutta ratapihan pusikossa neljältä aamuyöllä. Mitä tutkija voi todella tietää tuosta kokemuksesta? Ruohonjuuritasoa toivottavasti valaisee suurehko sitaattien määrä, ensi käden tietoja itselläni ei ole.

Tämän tutkimuksen lähtökohtana oli ennen kaikkea tuoda tutkimuskohde – graffitialakulttuuri - päivänvaloon. Usein tutkimuksia lukiessa tuntuu, että tutkittavien omat puheenvuorot kertovat ilmiöstä paljon enemmän kuin niiden oheen parsittu tieteen tekninen kieli. Jälkimmäistä ei voi eikä pidäkään silti välttää, ellei kyseessä ole journalistinen interventio. Jos tutkimuksessa tehty abstraktin tason tulkinnat palvelevat esitettyjä sitaatteja ja aineistoa, voin olla lopputulokseen erityisen tyytyväinen.

Graffiti on osa nykyaikaisen kaupunkilaisen arkea ja sitä se tulee todennäköisesti olemaan myös jatkossa. Koska ilmiö jaksaa kuohuttaa ja hämmentää vuodesta toiseen, tarvitaan perusteellisia selityksiä ilmiön luonteesta. Polarisoitunut ja aggressiivinen keskustelu ei muutu yhtään rakentavammaksi, jos ei tiedetä mistä on kyse. Se, että tietää jotain graffitin olemuksesta, ei kuitenkaan tarkoita sitä, että graffiti tulisi kaikissa muodoissaan *hyväksyä*. Se tarkoittaa enemmänkin ymmärrystä siitä, millainen

kompromissi alakulttuurin ja muun yhteiskunnan välille on luotavissa. Siltojen rakentaminen eri osapuolten – kuten maalareiden, kaupungin viranomaisten, nuorisotyöntekijöiden, poliisin ja oikeuslaitoksen – välille edellyttää jokaisen osapuolen näkökannan ymmärtämistä. Railo voi olla osin pysyvä, koska graffiti on niin elimellisesti kiinni laittomuudessaan. Lähtökohdat tilanteen kohentamiseksi ovat joka tapauksessa vaikeat, koska puhettavat ja argumentit poikkeavat suuresti toisistaan. Toivottavasti sosiologinen tieto voisi resonoida keskusteluun tässä yhteydessä; relevantilla tavalla.

Lähteet

Kirjallisuus

Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.) (2003): Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia. Helsinki: SKS.

Alasuutari, Pertti (1995): Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Anttila, Hanna-Kaisa (2007): Yleisö määrää. Pääkirjoitus. Sosiologia 2/2007, 77-78.

Austin, Joe (2001): Taking the Train – How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City? New York: Columbia University Press.

Bennett, Andy (2004): Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet. Teoksessa Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (toim.): After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture. New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (toim.) (2004a): After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture. New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (2004b): Esipuhe teoksessa Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (toim.): After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture. New York: Palgrave Macmillan, 1-18.

Bennett, Andy (2005): Culture and Everyday Life. Lontoo: Sage Publications Ltd.

Bennett, Tony & al. (2005): New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Blackshaw, Ric & Farrelly, Liz (2009): The Street Art Book: 60 Artists In Their Own Words. New York: Collins Design.

Bogdanoff, Joanna (2009): Graffiti – No name, no fame. Kustantaja Nikita Kulmala.

Bushnell, John (1990): Moscow Graffiti. Language and Subculture. Lontoo: Unwin Hyman Ltd.

Castleman, Craig (1982): Getting Up. Subway Graffiti in New York. Cambridge: MIT.

Chalfant, Henry & Cooper, Martha (1984): Subway Art. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.

Chalfant, Henry & Prigoff, James (1988): Spraycan Art. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.

Cohen, Albert K. (1955): Delinquent Boys, The Culture of the Gang. New York: Collier Macmillan Publishers.

Cooper, Martha & Sciorra, Joseph (1994): R.I.P. New York Spraycan Memorials. Lontoo: Thames & Hudson.

Cooper, Martha (2008): Tag Town. Årsta: Dokument Förlag.

Dionne, Craig (1997): Playing the “Cony”: Anonymity in Underworld Literature. Genre 30, 29-50.

Duncombe, Stephen (1997): Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture. Lontoo: Verso.

Emmerling, Leonhard (2003): Basquiat. Köln: Taschen GmbH.

Epstein, Jonathan S. (toim.) (1998): Youth Culture. Identity in a Postmodern World. Oxford: Blackwell.

Feixa, Carles (2005): *The Other Side of Violence – Ethnicity and Gender in Youth Micro-Cultures*. Teoksessa Suurpää, Leena & Hoikkala, Tommi: *Masculinities and Violence in Youth Cultures*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Ferrell, Jeff (1996): *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. New York: Garland.

Ferrell, Jeff (2001): *Tearing Down The Streets. Adventures in Urban Anarchy*. New York: Palgrave.

Ganz, Nicholas (2009): *Graffiti World*. Lontoo: Thames & Hudson.

Ganz, Nicholas (2006): *Graffiti Woman*. Lontoo: Thames & Hudson.

Gardiner, Michal E. (2000) *Critiques of Everyday Life*. New York & Lontoo: Routledge.

Gastman & al. (2007): *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*. New York: Abrams.

Gelder, Ken (toim.) (2005): *The Subcultures Reader*. New York: Routledge.

Gilfoyle, Timothy (2004): *Street Rats and Gutter-snipes: Child Pickpockets and Street Culture in New York City, 1850-1900*. *Journal of Social History* 34, 853-82.

Gottlieb, Lisa (2008): *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis*. Jefferson: McFarland & Company.

Gray, Paul S. et al. (2007): *The Research Imagination. An Introduction to Qualitative and Quantitative Methods*. New York: Cambridge University Press.

Grossberg, Lawrence (1992): *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.

Hall, Stuart & Jefferson, Tony (toim.) (1993): *Resistance Through Rituals*. Lontoo ja New York: Routledge.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. Lontoo: Methuen.

Helve, Helena (toim.) (2005): *Mixed Methods in Youth Research*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Howze, Russell (2008): *Stencil Nation: Graffiti, Community, and Art*. San Francisco: Manic D. Press.

Huokuna, Tiina (2006): Kapinallista ja kaupallista nuorisomuotia. Teoksessa Häggman, Kai (toim.): *Täältä tulee nuoriso!* Helsinki: WSOY, 84-103.

Huq, Rupa (2006): *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge.

Hyvärinen, Matti & Löyttyniemi, Varpu (2005): Kerronnallinen haastattelu. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.): *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere, 189-222.

Häggman, Kai (toim.) (2006): *Täältä tulee nuoriso!* Helsinki: WSOY.

Isomursu, Anne & Jääskeläinen, Tuomas (1998): *Helsinki graffiti*. Helsinki: Kustantaja Matti Pyykkö.

Isomursu, Anne (1995): *Uusi graffitikulttuuri Helsinginseudulla vuosina 1984-1995*. Pro gradu- tutkielma. Kulttuurien tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto.

Jacobson, Staffan (1996): Den Spraymålade Bilden – Graffitimaleriet som bildform, konströrelse och läroprocess. Lund: Aerosol Art Archives.

Jacobson, Staffan (1990): Spraykonst. Graffiti från tecken till bild. Åhus: Kalejdoskop.

Jenks, Chris (2005): Subculture: The Fragmentation of the Social. London: Sage.

Kelling, George L. & Coles, Catherine M. (1998): Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities. New York: Free Press.

Komulainen, Matti & Leppänen, Petri (2009): U:n aurinko nousi lännestä. Turun undergroundin historia. Turku: Sammakko.

Kontula, Anna (2008): Punainen eksodus. Tutkimus seksityöstä Suomessa. Helsinki: Like.

Koskela, Hille (2009): Pelkokierre. Pelon politiikka, turvamarkkinat ja kamppailu kaupunkitilasta. Helsinki: Gaudeamus.

Kuula, Arja (2006): Tutkimusetiikka. Tampere: Vastapaino.

Labonté, Paul (2003): All City. The Book About Taking Space. Toronto: ECW Press.

Lachmann, Richard (1988): Graffiti as Career and Ideology. American Journal of Sociology 94, 229-50.

Laughey, Dan (2006): Music & Youth Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1962): The Savage Mind. Lontoo: Weidenfeld and Nicolson Ltd.

Lewisohn, Cedar (2009): Street Art. The Graffiti Revolution. Lontoo: Tate Publishing.

Lindblad, Tobias Barenthin (2008): Esipuhe (*foreword*). Teoksessa Cooper, Martha: Tag Town. Årsta: Dokument Förlag.

Lunn, Matthew (2006): Street Art Uncut. Victoria: Craftsman House.

Lähtenmaa, Jaana (2001): Myöhäismoderni nuorisokulttuuri. Tulkintoja ryhmistä ja ryhmiin kuulumisten ulottuvuuksista. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Macdonald, Nancy (2006): The Feminine Touch: The Highs and Lows of the Female Graffiti Experience. Teoksessa Ganz, Nicholas: Graffiti Woman. Lontoo: Thames & Hudson.

Macdonald, Nancy (2001): The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York. New York: Palgrave Macmillan.

Maffesoli, Michel (1996): The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society. Lontoo: Sage.

Malinen, Piritta (2008): Graffitisota kuvataideopettajan näkökulmasta. Pohdintaa maalaamiseen liittyvien merkitysten ja kuvataideopetuksen suhteesta. Nuorisotutkimus 3/2008, 13-26.

Manco, Tristan (2002): Stencil Graffiti. Lontoo: Thames & Hudson.

Metsämuuronen, Jari (toim.) (2006): Laadullisen tutkimuksen käsikirja. Helsinki: International Methelp Ky.

Moilanen, Pentti & Räihä, Pekka (2001): Merkitysrakenteiden tulkinta. Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin. Jyväskylä: PS-kustannus.

Mørch, Sven (2006): Researching Youth Life. Teoksessa Helve, Helena (toim.): Mixed Methods in Youth Research. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, 29-56.

Muggleton, David (2005): A Critique of Female Marginalisation in Youth Subcultural Studies. Teoksessa Suurpää, Leena & Hoikkala, Tommi: Masculinities and Violence in Youth Cultures. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Muggleton, David (2000): Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style. Oxford: Berg.

Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (2003): The Post-Subcultures Reader. Oxford: Berg.

Myllyniemi, Sami (2009): Taidekohtia. Nuorisobarometri 2009. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Oksanen, Atte (2009): Äärimmäistä kulttuuria. Extreme-minuuksien historiaa dadaismista Hunter S. Thompsoniin. Helsinki: Johnny Kniga.

Oksanen, Atte (2006): Haavautuva minuu: Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa. Tampere: Tampere University Press.

Pereira, Sandrine (2005): Graffiti. San Francisco: Silverback Books Inc.

Perho, Sini (2010): Rasistisuus nuorten yhteisöissä. Tutkimus vuosituhaten vaihteen Joensuusta. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Peters, Gerrit et al. (2002): Urban Discipline 2002: Graffiti Art. Hamburg: Getting-Up.

Phillips, Susan A. (1999): Wallbanging'. Graffiti and Gangs in L.A. Chicago: The University of Chicago Press.

Puuronen, Vesa (2006): Nuorisotutkimus. Tampere: Vastapaino.

Puuronen, Vesa (2005): Methodological Starting Points and Problems of Youth Research. Teoksessa Helve, Helena (toim.): Mixed Methods in Youth Research. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, 15-28.

Puuronen, Vesa (2003): Pihasakeista alakulttuureihin. Teoksessa Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.): Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia. Helsinki: SKS, 373-395.

Rahn, Janice (2002): Painting Without Permission: Hip-hop Graffiti Subculture. Westport: Bergin & Garvey.

Rapley, Tim (2007): Interviews. Teoksessa Seale, Clive et al. (toim.): Qualitative Research Practice. Lontoo: Sage Publications Ltd.

Redhead, Steve (1993): The End-of-the-Century Party. Teoksessa Redhead, Steve (toim.): Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture. Avebury: Aldershot.

Reimer, Bo (1995): Youth and Modern Lifestyles. Teoksessa Fornäs, Johan & Bolin, Göran.: Youth Culture in Late Modernity. Lontoo: Sage, 120-145.

Reinecke, Julia (2007): Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld: Transcript Verlag.

Salasuo, Mikko (2006): Atomisoitunut sukupolvi. Pääkaupunkiseudun nuorisokulttuurinen maisema ja nuorisotyön haasteita 2000-luvun alussa. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.

Seale, Clive et al. (toim.) (2007): Qualitative Research Practice. Lontoo: Sage Publications Ltd.

Snyder, Gregory J. (2009): *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York: New York University Press.

Stahl, Geoff (2003): *Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model*. Teoksessa Muggleton, David & Weinzierl, Rupert: *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.

Suurpää, Leena & Hoikkala, Tommi (2005): *Masculinities and Violence in Youth Cultures*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Thornton, Sarah (1996): *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hannover: University Press of New England.

Tolonen, Tarja (2010): Yhteiskuntaluokan ja paikallisuuden merkitys nuorten ryhmien ja tyylien muotoutumisessa. *Nuorisotutkimus* 2/2010, 3-22.

Töttö, Pertti (2002): Arvovapauden väärintulkinnasta. *Sosiologia* 3/2002, 242-243.

Walsh, Michael (1996): *Graffiti*. Berkeley: North Atlantic Books.

Elokuvat

Ahearn, Charlie (1982): *Wild Style*. First Run Features.

Guwallius, Kolbjörn (1998): *Rätten till staden*. Kooliproduktion.

Silver, Tony & Chalfant, Henry (1983): *Style Wars*. PBS.

Internet

Funk On ry, <http://funkon.org/>, luettu 23.6.2010.

Helsingin kaupungin Rakennusviraston toimintasuunnitelma vuodelle 2006,
<http://www.hel2.fi/hkr/toimintasuunnitelma2006/vuosis06.pdf>, luettu 21.6.2010.

Kromi, <http://www.krmi.net>, luettu 28.5.2010.

Lehdistö

Aamulehti 16.3.2006 ja 4.8.2007.

City, 24/2001.

Helsingin Sanomien Nyt-liite, 14/2009.

Metro, 22.11.2005.

Voima, 7/2006.

Liitteet

Liite 1. Haastattelujen kysymysrunko

1. Varhaisvaiheet

Millainen oli ensikosketuksesi graffitiin? Missä iässä?

Mistä vaikutteet tulivat? Mikä graffitin estetiikassa kiehtoi?

Mitkä olivat keskeiset tekijät, jotka innostivat aloittamaan?

Millaisia olivat ensimmäiset maalauksesi?

Miltä lähiseudun "alan piirit" vaikuttivat aloittelijan näkökulmasta?

Keitä ihailit?

2. Aktiiviaika

Kuinka usein kävit maalaamassa? Mihin vuorokaudenaikaan?

Olitko liikenteessä yleensä yksin vai porukalla? Kuuluitko johonkin ”crewiin”?

Millainen oli tyypillinen maalausreissu?

Millaisia kohteita maalasit? Minkä tyyllisiä maalauksia teit?

Mistä hankit välineet?

Miten ihmiset lähipiirissäsi, esim. perheessä, suhtautuivat toimintaan?

Tuntuiko graffiti elämäntavalta tai koitko eläväsi jonkinlaista kaksoiselämää?

Poikkesivatko graffitikuvioihin osallistuneet nuoret jollain tavalla muista samanikäisistä?

Millainen on hyvä graffitimaalari? Millainen huono tai "wannabe"?

3. Toiminnan hiipuminen (jos hiipunut, muuten voi jättää vastaamatta tai pohtia tulevaisuudessa)

Miten ja miksi graffitien tekeminen loppui? Minkä ikäisenä?

Koetko siirtyneesi sivuun kokonaan vai kätkö esim. laillisilla seinillä vielä?

Kuinka tiiviisti seuraat alan kuvioita?

Miltä aktiiviaika näyttää etäämmältä tarkasteltuna? Mikä oli hyvää ja

mikä huonoa pääpiirteittäin?

Onko graffitilla ollut vaikutusta myöhemmän elämän ratkaisuihin? Onko se johtanut esim. uraan graafisella alalla?

Suosittelisitko graffitia harrastuksena omille lapsillesi?

4. Rangaistukset ja laittomuus

Kuinka suhtauduit rangaistusten uhkaan? Jäitkö kiinni?

Onko laittomuus mielestäsi olennainen osa graffitia?

Millaista kaupungin graffitipolitiikka ja -kontrolli on mielestäsi ollut?

Mikä olisi mielestäsi yhteiskunnallisesti järkevä tapa suhtautua graffiteihin?

Mihin pitäisi saada maalata? Mihin ei? Millainen graffiti saisi jäädä tekemättä?

5. Muita teemoja

Mistä luulet johtuvan, että graffitikulttuuriin on perinteisesti osallistunut niin vähän tyttöjä ja naisia? Oliko omassa porukassanne mukana heitä yhtään?

Millainen rooli eri päihteillä on graffitikulttuurissa?


Miltä graffitin nykytila Suomessa vaikuttaa, esim. verrattuna muihin maihin?

Millaisia hierarkioita graffitipiirien sisällä esiintyy?

Millainen graffitin ja hiphopin suhde on mielestäsi?

Miten suhtaudut graffiteihin tavanomaisten taideinstituutioiden piirissä, kuten gallerioissa ja museoissa?

Pitäisikö graffiti nähdä osana kanonisoitua taidehistoriaa siinä missä muutkin suuntaukset (kuten vaikka impressionismi ja ekspressionismi)?

 <div> HELSINGIN YLIOPISTO HELSINGFORS UNIVERSITET UNIVERSITY OF HELSINKI </div>		
Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Valtiotieteellinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Sosiaalitieteiden laitos
Tekijä – Författare – Author Pauli Komonen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Graffiti. Maalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne.		
Oppiaine – Läroämne – Subject Sosiologia		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year 9/2010	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 91
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Graffiti on viime vuosikymmenten kiistanalaisimpia nuorisoilmiöitä. Suomessa toiminta alkoi 1980-luvun puolivälissä ja vakiintui nopeasti. Varhaisista vuosistaan alkaen graffiti on ollut kiivaan kaupunki- ja kontrollipoliittisen väittelyn aihe, joka herättää moraalipaniikinomaisia reaktioita. Vähän on ollut puhetta siitä, miten maalarit itse kokevat toimintansa.</p> <p>Tämä tutkimus paikkaa kyseistä tietovajetta. Käsiteltävinä ovat toiminnan ajallinen kehityskulku alakulttuurin sisällä, toiminnan motiivit ja graffitin suhde nykyalakulttuureista käytyyn sosiologiseen keskusteluun. Miksi maalaaminen aloitetaan? Millaista toiminta on intensiivisimmillään? Miksi kulttuurista siirrytään sivuun?</p> <p>Tutkimusta varten on haastateltu 15 maalaria. Aineiston perusteella graffitikulttuuri luo vahvan elämäntavallisen kokemuksen, jossa on niin esteettisiä, vastakulttuurisia, yhteisöllisiä, yksilöllisiä kuin destruktiivisiakin piirteitä. Osallisten suhtautuminen sanktioihin on pragmaattista, eikä idealistisia käsityksiä täysin vapaasta kaupunkitilasta esiinny. Laittomuus koetaan toiminnan olennaisena osana, vaikka se herättääkin ambivalentteja tunteita.</p> <p>Sosiologisessa alakulttuurikeskustelussa niin sanottu jälkialakulttuurinen paradigma - "post-subkulturalismi" - on problematisoinut alakulttuurin käsitteen. On ehdotettu, että alakulttuurien sijaan pitäisi puhua esimerkiksi "elämäntyyleistä". Aikalaishistoriallisen keskustelun tapaan paradigma korostaa identiteettien sirpaleisuutta ja alati kiihtyvää kommunikaatiota eri medioiden välityksellä, mikä johtaa myös alakulttuurien hajaannukseen.</p> <p>Tutkimuksen perusteella graffiti sijoittuu kahden paradigman välimaastoon. Graffitissa on piirteitä kiinteistä, resistenteista ja homogeenisistä vanhemmista alakulttuureista, mutta samalla se sijoittuu globaaliin mediaympäristöön, jossa alakulttuurien rajat hämärtyvät. Graffititoiminta on yleensä laitonta ja ajallisesti sekä paikallisesti marginaalista. Maalarit eivät korosta alakulttuurisidonnaisuutta esimerkiksi vaatetuksella, vaan jäävät alakulttuurin ulkopuolisille tuntemattomiksi. Samalla graffitin kulttuuriset sisällöt leviävät medioiden ja maalareiden matkustelun välityksellä. Graffiti koetaan itsenäisenä alakulttuurina, vaikka sillä onkin pitkäaikainen sidos hiphop-kulttuuriin. Osa haastatelluista sukkuloi myös muissa alakulttuureissa.</p> <p>Toiminnan keskeisiä motiiviojia on eritelty neljä: kaveriporukka, henkilökohtainen näkyvyys, esteettinen tarve luoda jotain omaa ja tuhovimma. Oma maalariporukka on tärkeä yhteisö, mutta samalla yksilöllistä mainetta tavoitellaan levittämällä omaa nimimerkkiä mahdollisimman laajalti. Adrenaliinista päihtynyt tuhovimma usein laimenee ajan myötä, kun esteettiset taiteelliset pyrkimykset korostuvat.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords graffiti alakulttuurit osakulttuurit nuoret		